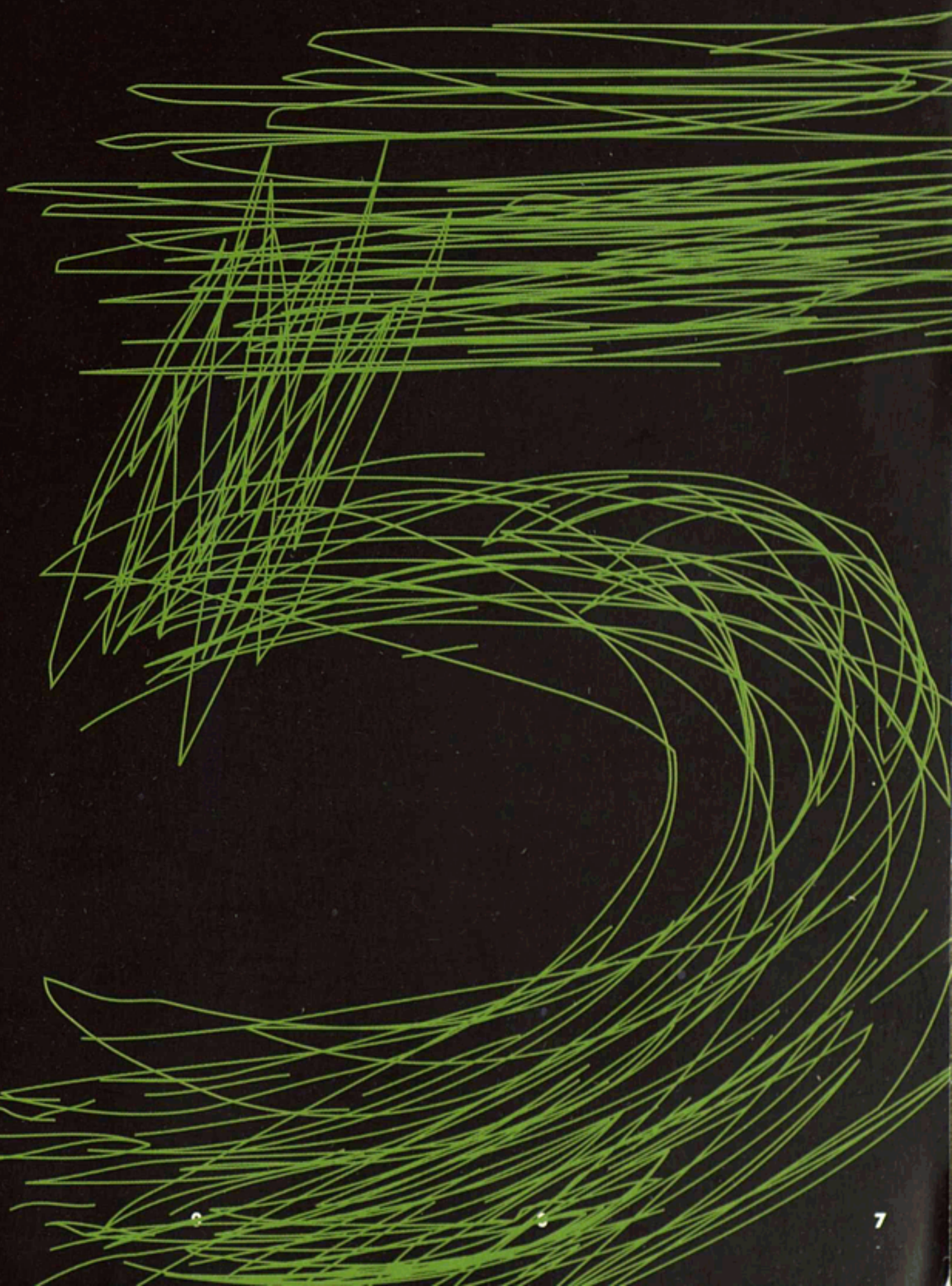
ИСКУССТВО КИНО



Золотая коллекция
отечественных кинофильмов

ДОМАШНИЙ

Кино на «Домашнем»
ежедневно в 23.30

радио Спорт 93.2 FM

ПЕРВОЕ

СПОРТИВНОЕ РАДИО РОССИИ

1

2

3

24
k/c

искусство
кино

НАСТОЯЩЕЕ КИНО

Дорогие друзья!

Никогда не поздно подписаться на единственный в России ежемесячный журнал по искусству. Нас знают потому, что «Искусство кино» — это профессия и досуг, это новости кино и телевидения, статьи о новинках репертуара и интервью с мастерами современной культуры, увлекательные мемуары и сценарии, новейшая отечественная и зарубежная проза.

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402

Электронная версия журнала в Internet по адресу www.kinoart.ru

Телефон (095) 151-6751. Факс (095) 151-0272. E-mail: filmfilm@mtu-net.ru 125319, Москва, ул. Усиевича, дом 9

ОБЯЗАТЕЛЬНЫЙ БЕСПЛАТНЫЙ ЭКЗЕМПЛЯР

21

Где приобрести журнал «Искусство кино» в Москве?

Магазин
«Ad Marginem»,
1-й Новокузнецкий пер., 5/7
тел. 951 93 60

Кинотеатр «Пять звезд»,
ул. Бахрушина, 25

Кинотеатр «35 мм»,
ул. Покровка, 47/24

НАШ ПОДПИСНОЙ ИНДЕКС 70402
В КАТАЛОГЕ РОСПЕЧАТИ

СОДЕРЖАНИЕ «ИК» №5/07

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ

5
Тема ГУЛАГа. Значимое отсутствие
«Круглый стол»

15
СЕМЕН ЭКШТУТ
Вредное мыло
Телесериал **«Сталин live»**

РЕПЕРТУАР

21
ОЛЕГ ЗИНЦОВ
Олимпия, Метрополис, нуар
«Ренессанс», режиссер Кристиан Волькман
«300 спартанцев», режиссер Зак Снайдер

26
НИНА ЦЫРКУН
Испанское каприччо
«Призраки Гойи», режиссер Милош Форман

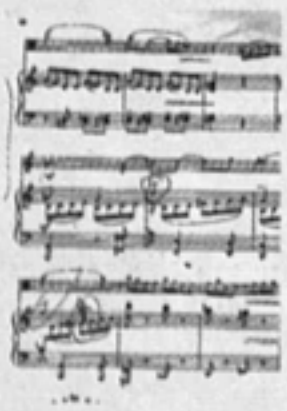
29
АНТОН ДОЛИН
Культ-просвет
«Внутренняя империя», режиссер Дэвид Линч

35
НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ
Телекома
«Я остаюсь», режиссер Карен Оганесян

38
НАДЕЖДА ЛАРГИНА
Одиссея капитана Иванова
«Отец», режиссер Иван Соловов

41
СЕРГЕЙ ЦЫРКУН
Лицензионное пиратство
«Пираты Карибского моря»: «На краю света», режиссер Гор Вербински

КОММЕНТАРИИ



47
ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ
Музыка вместо сумбура

50
ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ
В роли протестантской этики

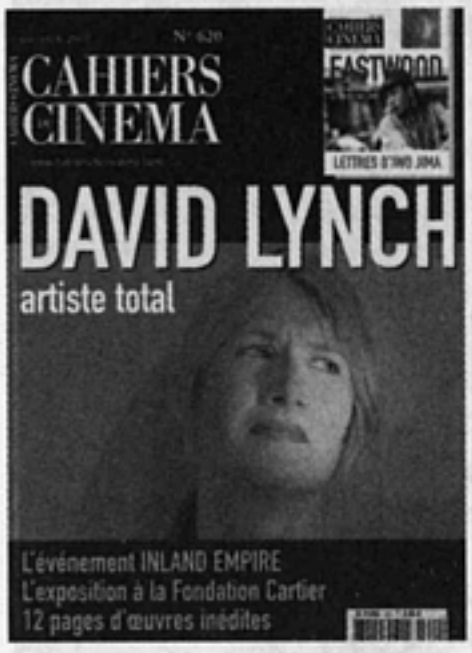
ИМЕНА

55
АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА
Случай Михалковой
Портрет актрисы

60
КЕЙТ БЛАНШЕТТ:
«Я — пленница текста»
Интервью ведет и комментирует Ричард Портон

66
ВЯЧЕСЛАВ ГАЛКИН
«Актер — это архитектор»
Интервью ведет и комментирует Арина Абросимова

РАЗБОРЫ



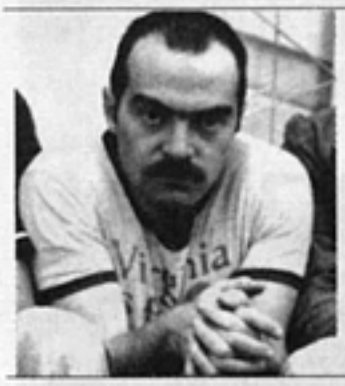
75
ИННА КУШНАРЕВА
Другая история «Кайе дю синема»
Главный киножурнал Франции вчера и сегодня

84
ЖАН-МИШЕЛЬ ФРОДОН:
«Мы не хотим захлопывать дверь»
Беседу с главным редактором «Кайе дю синема» ведет Инна Кушнарева

87
ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ
Максимум реальности, минимум кино
РОТТЕРДАМ-2007

93
АНЖЕЛИКА АРТЮХ
Нуар: голос из прошлого
Статья об истории и теории жанра

ОПЫТ



103
АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН
«Режиссура — это склад характера»
Интервью ведет Галина Переверзева

ПУБЛИКАЦИИ

111
СЕМЕН ШКОЛЬНИКОВ
Фронтовой кинооператор
Воспоминания

130
ВАДИМ АВЛОШЕНКО
Рядом с солдатом
Рассказ-быль

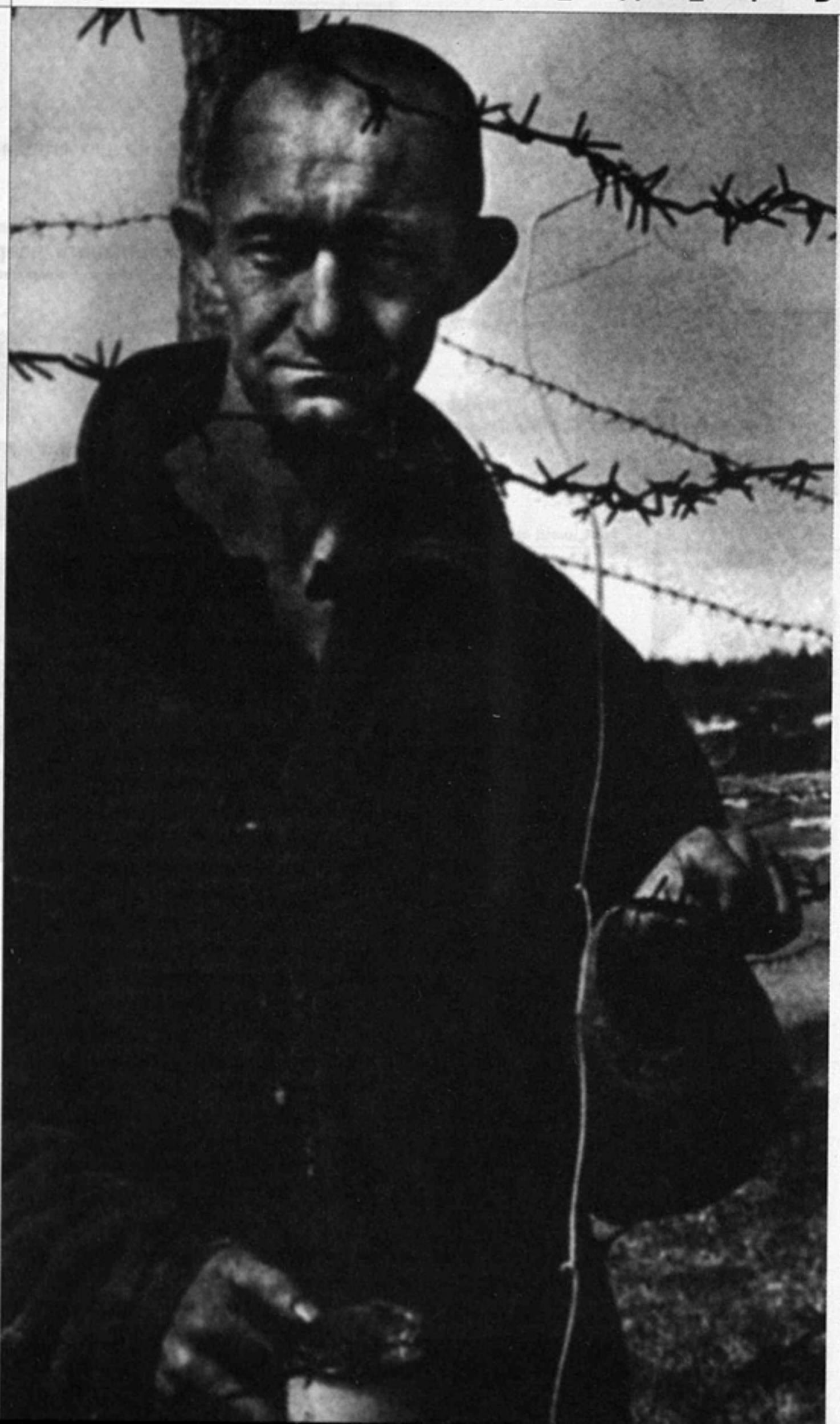
ЧТЕНИЕ

145
ДИРК БОГАРТ
Вверх и вниз
Фрагменты из книги

SUMMARY

175

ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ



Ностальгическая основа патриотизма, предлагаемая в последнее время властью и бодро поддержанная телевидением и прессой, как и многими нашими художниками, преобразующими недовольство окружающей реальностью в оправдание советского прошлого и тоску по «сильному хозяину», — тенденция чрезвычайно опасная. Вызывает тревогу появление фильмов, сериалов и телепередач, в которых под лозунгом пересмотра «однобокого» представления о тиранах и их зверствах против собственного народа, осуществляется попытка очеловечить образы Сталина или Берии, смикшировать, а то и свести на нет трагизм эпохи большевистской диктатуры. Вот почему публикуемый ниже разговор кажется нам чрезвычайно актуальным: он продолжает тему, которую «Искусство кино» ведет постоянно, и представляет позиции, с которых мы рассматриваем как отечественную историю, сегодняшний день, так и произведения искусства.

Тема ГУЛАГа. Значимое отсутствие

Режиссер Николай Досталь недавно завершил двенадцатисерийный телефильм «Завещание Ленина» по «Колымским рассказам» Варлама Шаламова. Почему так мало экранизаций произведений, посвященных теме ГУЛАГа, почему она сегодня практически не востребована, не актуальна в современной России? Эту проблему Даниил Дондурей обсуждает с создателем телесериала Николаем Досталем, Александром Даниэлем, историком, членом правления историко-просветительского общества «Мемориал», и Андреем Немзером, литературным критиком, обозревателем газеты «Время новостей».

Даниил Дондурей. На Берлинском кинофестивале в этом году я обратил внимание на то, как много фильмов (из четырнадцати участников конкурсной программы — четыре) были посвящены теме фашизма, различным сторонам современного осознания, переосмысления и активного переживания западными художниками и обществом этой, казалось бы, уже проясненной проблемной области. Причем все они сделаны в стандартах массовой культуры, то есть предназначены для большой аудитории, для выпуска на широкий экран во всех странах мира. У нас, конечно, снимаются картины о 30—50-х годах, в основном это фильмы о героических событиях Великой Отечественной

войны — исключительно борьба с фашистскими захватчиками, подвиг народа и армии по выдворению врага с родной земли. Но я хотел бы спросить: как вы считаете, есть ли литература о ГУЛАГе, произведения и авторы, занимающиеся этой темой, этим периодом нашей истории, которые могли бы быть экранизированы? Важны ли эти тексты для нашей культуры? Почему величайшая трагедия нашего народа — тотальные репрессии сталинизма — чуть ли не табуирована?

Андрей Немзер. Я боюсь, что знаю проблему гораздо хуже, чем надо бы для правильного ответа. Но даже если книги о ГУЛАГе и экранизированы, а до меня, не самого равнодушного к этой теме человека, эта продукция не дошла, то сие свидетельствует о том, что либо их мало, либо они растворены... У нас ведь что важно сделать? Поставить галочку — тема отработана! Галочку-то мы можем поставить. Вот напечатали «Архипелаг ГУЛАГ», произведения Василия Гроссмана, «Колымские рассказы» Шаламова... И никто теперь не скажет, что мы подражаем советским временам.

Д.Дондурей. Но это же великая литература...

А.Немзер. Великая. А хоть была бы и невеликой — все равно она должна была быть востребованной. Потому что в книгах на эту тему — мемуарах, романах, рассказах — великая национальная трагедия, неизжитая, продолжающая корежить человеческие души, неосмысленная. И никаким формальным разговором о том, что, слава богу, Солженицын, Шаламов, Гинзбург и другие опубликованы, не отделаешься. Ведь дальше мы, в общем-то, упираемся в стену.

Д.Дондурей. А вы согласны с тем, что кинематограф, тем более телевизионный, невероятно расширяет аудиторию и в конечном счете становится самым действенным средством формирования национального самосознания?

А.Немзер. Бывает, что расширяет. Но бывает — и нет.

Д.Дондурей. В вас виден литературовед, верный цеховым приоритетам.

А.Немзер. Очень просто: если фильм существует в одной или двух копиях, показывается в элитных клубах, смотрят его исключительно те, кто и так все про нашу историю знает и понимает, — ничего он и не расширяет. Работает еще меньше или просто в том же режиме, что и литература. Если же фильму обеспечивается настоящий прокат, то, разумеется, расширяет, тем более когда живет в пространстве телевидения. Хотя здесь, на мой взгляд, есть тоже одна опасность. Нельзя сказать, что достаточно просто запустить некий сериал и вопрос будет решен. У нас слишком много вокруг «всякого разного». И телезрители сейчас попадают в совершенно не структурированное поле оценок и интерпретаций, и когда акценты не проставлены — а это уже вопрос политики каналов, вовсе не только мастерства режиссера, — то и самые благородные помыслы не срабатывают.

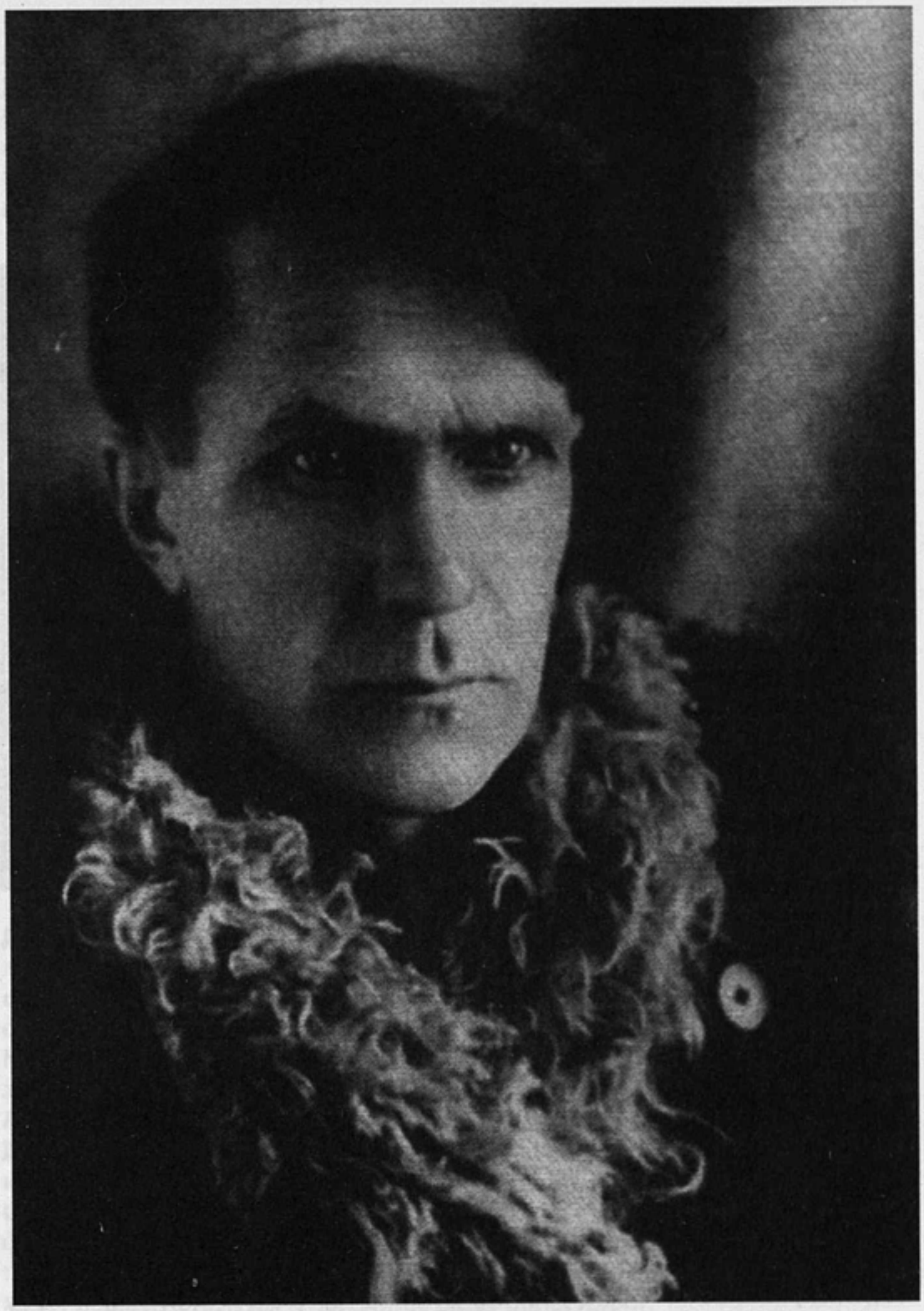
Д.Дондурей. А вы, Николай, как автор, были удовлетворены, что ваш «Штрафбат» широко шел по федеральному каналу, что его посмотрела почти вся страна? Ведь фильм был показан не на задворках, не в кинотеатрах для проката артхауса в пяти копиях — вас видели миллионы.

Николай Досталь. Естественно, я был этому очень рад. Чем меня привлекает телевидение? Тем, что сразу происходит «всероссийская премьера» твоего фильма. Можно даже сказать, она осуществляется чуть ли не в принудительном порядке. Потому что сериал обычно смотрят все, иногда даже не хотят, а смотрят. А если он многих зрителей захватывает, как произошло со «Штрафбатом», судя по зрительским откликам, то совсем замечательно. Мы, значит, не зря трудились.

Д.Дондурей. Вы и премию получили...

Н.Досталь. «Тэфи», хорошие рейтинги, рецензии... Я рад, что мы получали отзывы от самых простых людей. Потому что сериал был адресован именно им, и для меня важно, что во взглядах на эпоху, на ее главные конфликты, на ее героев мы оказались единомышленниками.

Д.Дондурей. А как возник новый замысел — снять сериал «Завещание Ленина» по Шаламову? Он у вас вырастал давно, еще до «Штрафбата», или это был госзаказ? Я слышал, инициатива исходила от ВГТРК. Или это не так?



Варлам Шаламов

Н.Досталь. Не так. Первый позыв был с моей стороны, потому что я считаю, что Шаламов — великий русский писатель и поэт. В России он оказался незаслуженно малоизвестным. Создание этой картины я воспринял чуть ли не как миссию. Продюсер Владимир Досталь, мой брат, дал мне возможность рассказать миллионам и о человеке, и о страшном времени, в котором жил Шаламов. Наш фильм охватывает практически весь XX век.

Д.Дондурей. У меня все чаще возникает ощущение, что наша страна, наш народ не переживают трагедию сталинизма как национальную катастрофу. Не переживают ее так, как немцы переживают фашизм. То есть в России не воспринимают ее во всей полноте и с адекватным ее пониманием для себя, для будущих поколений. Почему? Каким-то нашим представлениям такое равнодушие сегодня не отвечает?

Александр Даниэль. Однажды в нашей истории было и неравнодушие. Оно возникло во второй половине 80-х годов. В эпоху перестройки, когда про-

блемы ГУЛАГа, террора, как и проблемы исторической памяти, вдруг вышли на первый план. Стали общественно значимыми, политически актуальными. Стали — на короткий период — предметом национальной рефлексии. Тогда казалось: еще чуть-чуть поднапрячься и мы вырулим на правильный путь — через понимание важнейших ценностных категорий, моральных, идеологических, через понимание обществом своей роли и своих задач. Это уже почти случилось. Но именно «почти», что, к сожалению, оказалось совершенно роковым понятием. Внимание к трагическому прошлому народа вспыхнуло в обществе в 87-м году — после фильма Тенгиза Абуладзе «Покаяние». На самом деле за этим беспрецедентным всплеском интереса к истории скрывался другой — интерес к вопросу о легитимности советской власти. Грубо говоря: когда, в какой период эта власть стала преступной, начала совершать преступления? Все знали, что она всегда совершала преступления, всегда убивала — но важно было, чтобы это признали ее перестроечные наследники. Помните, какая шла тогда «борьба за историю»? В какой-то момент власть согласилась: да, у нас была трагедия — террор 1937—1938 годов. А мы, то есть общество, сказали: «Нет, трагедия не в 37-м началась и не в 38-м кончилась». Тогда власть говорит: «Ну ладно, наверное, коллективизация и раскулачивание — это тоже была такая тяжелая и неправильная штука. Да и после войны кое-кого зря сажали». Мы опять говорим: «А расправы с внутрипартийной оппозицией?» «Хорошо, ладно, черт с вами, внутрипартийную оппозицию тоже зря сажали», — соглашается власть. «Нет, и этого согласия мало, — говорим мы. — А что вы делали в 20-е годы с инакомыслящими интеллигентами, с духовенством, с активистами некоммунистических политических партий? А с диссидентами в 1960—1980-е? А во времена «красного террора»?» И так далее.

Беда, однако, в том, что мы все это говорили не только и не столько потому, что хотели всерьез осмыслить прошлое, а потому, что нужен был козырь для решения политического вопроса — о преступном происхождении власти. При этом, думаю, большинство тогдашних «борцов за историческую правду» действовали искренне, не отдавая себе отчет в своих мотивациях, это просто был такой самообман. А власть пятится, пятится, в обе стороны пятится, пока не упирается спиной в изначальную дату — 25 октября 1917 года. Тут происходит путч августа 1991 года, который проваливается. И интерес к глубокому осмыслению собственной истории у народа моментально исчезает. Могу назвать точную дату, когда эта тема ушла из массового сознания: в ночь с 21 на 22 августа 1991 года. Интерес к прошлому и вообще к идеологическим и мировоззренческим вопросам моментально исчез: все внимание сосредоточилось на текущей политике и еще на экономических проблемах, на бизнесе.

Н.Досталь. Я бы назвал другую роковую дату, точнее, другое роковое решение — а именно решение Конституционного суда, когда компартия была, в сущности, оправдана. Вот с чего ведет отсчет наше скатывание назад в прошлое, а вовсе не с путча.

Д.Дондурей. Как вы считаете, Шаламов — это правильный выбор для большого телевизионного проекта?

А.Немзер. Бесспорно. Потому что у него совершенно особенная проза, неповторимые интонации, предполагающие очень тесное сопряжение того, что рассказывается, с тем, кто рассказывает. Насколько я понимаю, фильм Николая Досталя — и по Шаламову, и о Шаламове. И это очень совпадает с типом шаламовской прозы, даже когда никакого «я» в ней нет. Его рассказы отличает выраженный рисунок автора. Ощущение этого лирического напора не случайно, я думаю, что Шаламов не просто так всю жизнь писал стихи.

Д.Дондурей. В фильме много стихов, замечательных, совершенно уместных даже на телеэкране.

А.Немзер. Великая трагедия рождает великих художников. При всем различии Шаламова и Солженицына они оба подтверждают верность этой формулы. К тому же это *наша* трагедия, и значит, разговор о ней не может не быть

насущным. В Германии, о которой вы говорили, прошли сквозь процесс покаяния не с зажатыми ртами.

Д.Дондурей. Не прошли, а продолжают идти, разбираются со своим прошлым без устали. И при этом нет ощущения, что у зрителей потерян к этому интерес.

А.Немзер. После Бёлля, после замечательной немецкой литературы 50—60-х годов, со сложными маневрами и с проблемой Гюнтера Грасса, да и не только его, они продолжают постоянно пребывать рядом с этой проблемой.

«Завещание Ленина», режиссер Николай Досталь

Д.Дондурей. Немецкий кинематограф тоже снова и снова призывает к осмыслению того, что случилось с немцами больше семидесяти лет назад. Вопросы не исчерпаны, они до сих пор вызывают очень сильную боль, и это, естественно, заставляет уважать и немецкий народ, и его культуру.

Н.Досталь. Вот уж действительно: по капле выжимают из себя все, что надо выжать.

А.Немзер. И это, безусловно, невероятно трудно дается.

Д.Дондурей. В Германии каждый год снимаются большие и дорогие фильмы, исследующие тему нацистского прошлого страны (я уверен, что — с государственной поддержкой, с привлечением общественных фондов и другими формами финансирования подобных проектов). Немцы считают, что процесс покаяния и общенационального осмысления трагедии еще не завершен. Скажите, пожалуйста, а мы к покаянию разве приступили?

А.Даниэль. Германия в каждом новом послевоенном поколении вновь ставит проблему национальной вины — это очень важно. Эта проблема — едва ли не основной инструмент воссоздания национальной идентичности, и в дальнейшем она будет решаться каждым следующим поколением заново. Нынешняя немецкая молодежь — я это точно знаю, потому что мы в «Мемориале» работаем с немецкими общественными организациями, — ощущает эту трагедию в новом контексте, постоянно возвращаясь к осмыслению нацистского прошлого своей страны. И вот в этой связи я хочу сказать о термине «покаяние», который стал названием замечательного фильма Абуладзе. По-моему, выбор этого слова сыграл роковую роль в том, как осознается нами — точнее, не осознается — наша ответственность за прошлое.

Д.Дондурей. Прокомментируйте, пожалуйста, это свое определение — «роковая роль».

А.Даниэль. Понимаете, термин «покаяние» мне представляется крайне неудачным. Покаяние — лазейка для тех, кто хочет все забыть, по крайней мере, для

тех, кто полагает, что с прошлым можно разобраться раз, навсегда и окончательно. Покаялись — очистились — забыли. Террор окончен, всем спасибо. «Одним карать и каяться, другим — кончать Голгофой» — помните? Впрочем, если уж цитировать, то вот вам еще цитата, моя покойная матушка всегда ее вспоминала, когда при ней заговаривали о «национальном покаянии»: «Птицы, покайтесь в грехах своих публично!»

А.Немзер. Это пародия, и вы знаете на что.

А.Даниэль. Покаяние — одноразовый акт, не требующий постоянной внутренней работы.

Н.Досталь. В церковной традиции это не так.

А.Даниэль. Не берусь про церковные традиции спорить. Может, я ошибаюсь, но мне кажется, что как раз там — в церковной традиции — есть более точный термин для определения того, что нам следовало бы делать.

Д.Дондурей. Что вы имеете в виду?

А.Даниэль. Искупление. Подвиг искупления, требующий всей жизни целиком, и не одной, а жизни многих поколений, подвиг, требующий усилий, требующий постоянной работы — внутренней и внешней. В переводе на светский язык речь идет не о национальной вине, а о национальной ответственности, гражданской ответственности за общее прошлое. Вот немцы культивируют именно гражданскую ответственность за нацистское прошлое Германии, поэтому работа с прошлым у них идет намного успешнее.

К слову, аналогия с нацизмом возможна, но когда мы эту параллель проводим, нужно понимать и разницу: наши проблемы намного тяжелее. Немцы ведь убивали в основном «чужих», не немцев. Убивали, конечно, и «своих», например немецких антифашистов, но существенно меньше. Правда, они еще убивали немецких евреев, но сначала они объявили их «не немцами», отторгли от себя, а уж потом убили. И сегодня они говорят о своей вине (то есть ответственности) перед другими народами. А у нас убивали в основном своих; чужих, правда, тоже немножко поубивали, кто под руку попался.

А.Немзер. У нас их делали своими и после этого убивали.

А.Даниэль. Да. Но главным образом мы убивали друг друга, убивали себя. Это гораздо тяжелее. Эта проблема не решается покаянием — только искуплением, только работой с прошлым. Ведь что произошло? Я возвращаюсь к своему сюжету: в 90-е годы мы просто отвернулись от своего прошлого. Все 90-е годы прошли под знаком, что после 25 октября 1917 года сразу началось 22 августа 1991 года...

А.Немзер. Вы не совсем правы.

А.Даниэль. ...И в результате этот вакуум. В конце 90-х — начале 2000-х все заполнила мифология.

А.Немзер. На самом деле все произошло раньше. И ситуация еще печальнее. Потому что мифология просто хлынула сейчас, захлестнув нас. При отсутствии реального интереса к истории, той самой внутренней работы, спрос на квазиисторическую литературу огромен, это видишь в любом магазине. Да и Фоменко с его выдуманной историей — некоторый крайний пример, но нас интересуют времена более близкие. Хотя реабилитация Ивана Грозного тоже занятная вещь. Нам все время втюхивают, с одной стороны, что ничего страшного при Сталине вообще не было, и, с другой стороны, те же самые люди пишут, что все было и было совершенно правильно. Две несовместимые идеи великолепным образом сочетаются. Но мы все сами тоже в мифологической экспансии поучаствовали. Мы говорили: хватит нам идеологии, мы можем наконец отдохнуть, заживем как люди после всех этих советских мучений... А те, кому надо было отстаивать свои звериные квазиценности, этим занимались достаточно успешно. Они от идеологии не собирались отказываться.

А.Даниэль. Конечно, об этом и речь. Мы отказались думать о прошлом, о его смыслах, отказались от попыток понять специфику семидесятилетнего советского периода в контексте отечественной истории.

Н.Досталь. Не худо бы ее вначале выявить.

Д.Дондурей. Я смотрел ваш, Николай, сериал «Завещание Ленина», поэтому поделюсь одним из многих своих впечатлений. Экран дает ощущение невероятного противостояния человека нечеловеческой системе. Ощущение всепроникающего холода, когда ты остаешься один против чудовища. И он сам, Шаламов, на это идет, то есть он хочет остаться один и осмыслить то, что с ним произошло, что со страной произошло. Никаких социальных объединений, никаких когорт сподвижников, никаких социальных антисталинских бурь. Он — и система. И система достает его в любом миллиметре его жизни. Сериал передает доминанту эпохи: тотальный холод системы.

А.Даниэль. Не кажется ли вам, что Даниил Дондурей сейчас произнес два ключевых слова, относящихся к Варламу Шаламову: «холод» и «одиночество»?

А.Немзер. Стихи Шаламова об этом. О страшном существовании после всего, что с ним произошло, казалось бы, уже в относительном благополучии. И мы все же вынуждены сказать, что когда его гнобили мирным образом, это было все же лучше Колымы.

Н.Досталь. Я хочу объяснить, откуда взялось название сериала. Свой первый срок в 29-м году Варлам Тихонович получил за распространение письма Ленина съезду: тогда оно считалось фальшивкой, потом его стали называть «завещанием Ленина». Для тех лет это был большой срок — три года. А об одиночестве у него даже вырвались такие слова: цифра 2 — хорошая цифра, это продолжение рода, взаимопомощь, но лучшая цифра — 1. И после того как у него закончился срок, он понял, что его предавали, что его продали. Он сел, потому что он молчал. Потому что он не отвечал ни на какие вопросы, никого не хотел выдавать. Потом он решил для себя, что только единица — я и Бог, если он мне поможет, вера моя. Вот что стало его путеводной звездой. Здесь говорили: покаяние, искупление. Наша картина, наверное, призывает к осмыслению той эпохи. Я бы добавил это третье слово: «осмысление», покаяние, искупление и осмысление — вот что нужно сегодня обществу. Мы делали фильм для того, чтобы приблизить людей к пониманию времени, в котором жил Шаламов и жили миллионы его сограждан.

Д.Дондурей. И все-таки почему тема ГУЛАГа не стала сегодня актуальной в России? Скажите, пожалуйста, разве нельзя было уже после смерти Черненко экранизировать Шаламова, снимать фильмы про Шаламова, о ГУЛАГе, разве сегодня нельзя с предельной откровенностью говорить об этом ценностном и психологическом ужасе, национальной трагедии, о том аде, в котором жили миллионы людей? Никто вроде бы не запрещает. Почему?! Менее интересно для зрителей, менее прибыльно для создателей?

А.Немзер. Можно снимать. И книги писать. Можно все: собака лает, ветер уносит. Я уже сказал о том, что именно в период деидеологизации чрезвычайно энергично создавались национал-большевистские мифы. Это одна сторона истории, такого рода исторической литературы. Я могу сказать еще об одной совершенно замечательной вещи. Между прочим, конца не видно сериалу «Сталин.Live», прославляющему диктатуру. И это уже не национал-большевистский миф. Есть другой сюжет, совсем с другой стороны подойдем. Что становится самым модным в последнее время у продвинутой части населения? Постмодернистская концепция о том, что все, о чем мы здесь говорим, — это игра. Абсолютизация большого стиля, гройсово балаболство и сорокинская пропаганда национал-социализма и большевизма. Я имею в виду «Месяц в Дахау», «Голубое сало», «День опричника», где смакуются насилие и уничтожение человека. Есть еще и физиологический напор: идет возгонка того, что Шаламов ненавидел почти так же, как правящую партию и систему. Возгонка блатного мифа: радио «Шансон», орущее из каждой дыры, поэтизация блатарей. Вспомним, что это такое (для Шаламова) — «Очерки преступного мира». А все 90-е годы и сегодня у нас идет поэтизация этой мрази на самых разных уровнях.

А.Даниэль. Так ничего удивительного, ведь ГУЛАГ победил.

А.Немзер. И поэтому, когда есть гидра с тремя «головами», то можно снять сериал «В круге первом», а потом снять сериал по Шаламову — ничего не поможет. Одна голова погасит огонь, извергаемый другой головой.

Н.Досталь. Интересно, что премьера «Штрафбата» прошла в 2004 году, все сериалы обычно повторяют, и не однажды. «Штрафбат» не показали больше ни разу.

Д.Дондурей. А рейтинг ведь был очень высокий.

Н.Досталь. Да, так что даже из коммерческих соображений могли бы... Сколько было поводов, но «Штрафбат» не повторяли. Почему? Потому что генералитет во главе с Варенниковым очень четко высказался о нашей работе, довел до сведения власти, что это непатриотичное, вредное кино, оно не нужно народу. Как в советские времена. «Что это такое, — возмущались генералы, — штрафники, что ли, выиграли войну?» Не показана руководящая роль генералитета, Генштаба, партии и т.п. К мнению, полагаю, прислушались...

Д.Дондурей. Я хочу спросить Александра Даниэля: вы чувствуете некое нежелание государственных структур обсуждать тему ГУЛАГа, давать деньги на ее публичное обсуждение? Или, как говорил Андрей Немзер, одна интерпретация гасится другой? Сталин и хороший семьянин, и несчастный человек, и немножечко больной, и слегка ошибался, и, безусловно, абсолютный политический гений. Одна версия тирана блистательно задвигает другую.

А.Даниэль. Сразу замечу, что у государственных структур «Мемориал» денег не просит.

Д.Дондурей. Но вы как-то наблюдаете за тенденциями?

А.Даниэль. Да, конечно, нежелание обсуждать проблему — это мягко сказано. Нам постоянно говорят, что, обсуждая эту непростую проблему, мы мешаем процессу национального возрождения, обретения единства, консолидации России. Нам говорят, что народ этой памяти не хочет, что ему эта память не нужна. И вам скоро скажут. Кинематограф и даже телевидение — это последние островки, где есть место нашей теме.

Д.Дондурей. Мы-то как раз с Николаем Досталем переживаем, что недостаточно, почти ничего нет.

Н.Досталь. Фильм «Остров» есть.

А.Даниэль. Все-таки здесь я готов заступиться за телевидение. В нашем видеоархиве — а мы записываем все, что показывают по нашей теме центральные каналы ТВ, — оказывается около трехсот лент в год. В основном это «Россия», «Культура», Первый канал и «ТВ-Центр». Другое дело, каков уровень этих лент, каков уровень осмысления предмета, уровень исторической рефлексии. Он, конечно, чаще всего не очень высок. Все это документальные фильмы. Художественных не так много. Хотя по тому же самому Шаламову была недавно картина.

Н.Досталь. «Последний бой майора Пугачева». Но его затмил сериал Панфилова по роману Солженицына «В круге первом».

А.Даниэль. Отчасти прав Даниил Дондурей: одна версия другую гасит.

А.Немзер. Но давайте будем более точны в своих определениях, мы же еще, слава богу, не забыли, что такое «запрещено». Пока что — ничего прямо не запрещено.

Д.Дондурей. Это очень важно.

А.Немзер. И читаем Шаламова мы не на папиросных бумажках, не под одеялом прячем.

Н.Досталь. Да, вышло Полное собрание сочинений.

А.Немзер. Это мы тоже должны видеть, а раз так, то и вопрос о власти должен быть немножко изменен. Увы! Увы! В данном случае не одна только власть занята своей легитимацией, но и общество, и — еще раз повторяю то, что я говорил вначале, —первенствующее просвещенное сословие, очень многое в 90-е годы упустившее.

Д.Дондурей. В фильме Николая Досталя показано, как руками медиков КГБ все-таки погубил Шаламова — уже в старости, на свободе. Правильно, когда это показывают по телевидению. Широкая зрительская аудитория, люди но-

вых поколений узна́ют, увидят, что делала советская власть с неугодными. Причем то, как показаны и время, и герои, вызывает чувство доверия — точная стилистика, ощутим воздух эпохи. Каждая серия «Завещания Ленина» начинается эпиграфом: «Были ли мы, отвечаю — были, со всей выразительностью протокола, ответственностью и отчетливостью документа». Автор хочет подчеркнуть, что все это было, опасаясь, что люди могут не поверить, что они всего этого ужаса не знают, и легче думать, как будто бы этого не было в ис-

«Завещание Ленина»

тории твоего народа, легче, когда все забыто, стерто из памяти. Вот это такой сильный специальный жест режиссера Николая Досталя, который перед каждой серией напоминает нам: «Было это? Да — было».

А.Даниэль. Я думаю, что вопрос о состоянии национальной памяти о ГУЛАГе связан с историческим вопросом об успешности террора — простите мне кощунственное сочетание слов. Был ли успешен террор?

Д.Дондурей. Что вы вкладываете в это понятие?

А.Даниэль. Я говорю не о сотнях тысяч расстрелянных и миллионах заключенных и замученных. Я вкладываю в это понятие — «успешность террора» — разложение общества, его превращение в толпу одиночек. Ликвидация связей между людьми, атомизация общества, конечно, начались не в 1937—1938 годах. Это началось сразу после октября 1917-го и в 20-е годы шло очень интенсивно. Но Большой террор довел разобщенность до предельной черты и закрепил это состояние в качестве национального стереотипа. Если уж мы говорим о Варламе Тихоновиче Шаламове...

Д.Дондурей. Мы уже говорили об одиночестве.

А.Даниэль. На мой взгляд, творчество Шаламова мощно — гораздо сильнее, чем у Солженицына, — свидетельствует о победе террора, победе ГУЛАГа. В его рассказах ГУЛАГ торжествует над человеком, не может не торжествовать. Поэтому опыт лагеря для Шаламова абсолютно отрицательный и абсолютно не нужен людям.

Н.Досталь. Ну, если говорить об «успешности террора», можно еще добавить. Конечно, эту трагическую победу зла нужно оценивать не только миллионами безвинно погибших, но и тем, что цвет нации был истреблен — самые выдающиеся, талантливые люди, обладавшие индивидуальностью в той или иной области. Они были истреблены в первую очередь. А если учесть еще и их покалеченных детей, не говоря уже о целых поколениях неродив-

шихся, — ведь загубленный цвет нации не произвел на свет потомства... Страшно даже представить реальный масштаб наших потерь... В историческом контексте.

А.Немзер. «Лагерь дает только отрицательные данные». Это слова Шаламова.

Д.Дондурей. Эти слова стоят в центре сериала.

Н.Досталь. Шаламов еще говорит: «Нужна ли кому эта проза?» Нужно ли об этом писать? Ведь человек не должен видеть, не должен даже знать про лагеря.

Д.Дондурей. Забыть или не забыть? Это основная философия фильма.

Н.Досталь. Шаламов говорит, что если ты видел и выжил, ты просто обязан об этом рассказать.

А.Даниэль. Это противоречие между человеком и художником.

Н.Досталь. Да, конечно.

А.Даниэль. Ви́дение Шаламова — не единственное, сколько литераторов, мемуаристов писали о лагере, столько и ви́дений. Все видят лагерь по-разному. Но версия Шаламова особенная: в ней вопрос о национальной памяти не стоит. Вот же в чем дело. Какая национальная память может быть у моря песчинок, каждая из которых сама по себе?

Д.Дондурей. Есть слово, которое сегодня является отмычкой для всей нашей идеологической жизни, слово это «патриотизм». Тот факт, что Шаламов (в фильме об этом неоднократно говорится) хочет все запомнить, все записать, рассказать людям о том, что с ним было, — очень патриотичное побуждение. Наперекор мольбе его жены Галины...

Н.Досталь. Все забыть!

Д.Дондурей. Да, все забыть. Потому что тогда, при Сталине, мы были не люди. Мы унижены были до состояния даже не рабов — скота. Поэтому и сейчас условимся? Как будто этого всего не было вообще, не должно это скотское состояние сохраниться даже в воспоминаниях? Шаламов говорит: «Как это возможно?» Писатель ощущал свою миссию — передать опыт пережитого детям, чтобы они запомнили и дальше рассказывали. Как это шестьдесят лет делают немцы, которые хотят сжечь чрево фашизма, еще способное плодоносить. А у нас яд сталинизма куда-то исчезает, испаряется, превращается в какую-то ньюсмейкерскую историю, чуть ли не в развлечение на историческом материале. В гламур. Работа Николая Досталя, мне кажется, не допускает многозначности в интерпретации злодеяний, и это очень важная авторская позиция.

Идея исторической достоверности, на мой взгляд, необычайно патриотична. И в связи с этим хотелось бы сказать, что дискуссии — это не только представление разных точек зрения. Это еще и большой труд по осмыслению всех противоречий. Мы должны искать путь каким-то концептуальным конвенциям, национальному согласию, наконец.

А.Немзер. У меня есть чувство, что такого согласия недостаточно, я считаю, что во многом наше тяжелое культурное, духовное положение обусловлено именно этим страстным азартом дискутировать во что бы то ни стало, царившим в 90-е годы, нашим ощущением, что говорить можно будет и всегда дальше. Самое главное — сказать покраше и перещеголять говорившего до тебя. Поэтому если сейчас мы начинаем немножечко хотя бы как-то слышать друг друга, то и слава богу. Появление фильма по Шаламову на самом деле очень с этим рифмуется.

Д.Дондурей. Спасибо вам за этот разговор. Мне кажется, что сегодня необходимость разведения понятий «сталинизм» и «великая Победа нашего народа в войне», «жертвы ГУЛАГа» и «жертвы войны» актуальна, как никогда прежде.

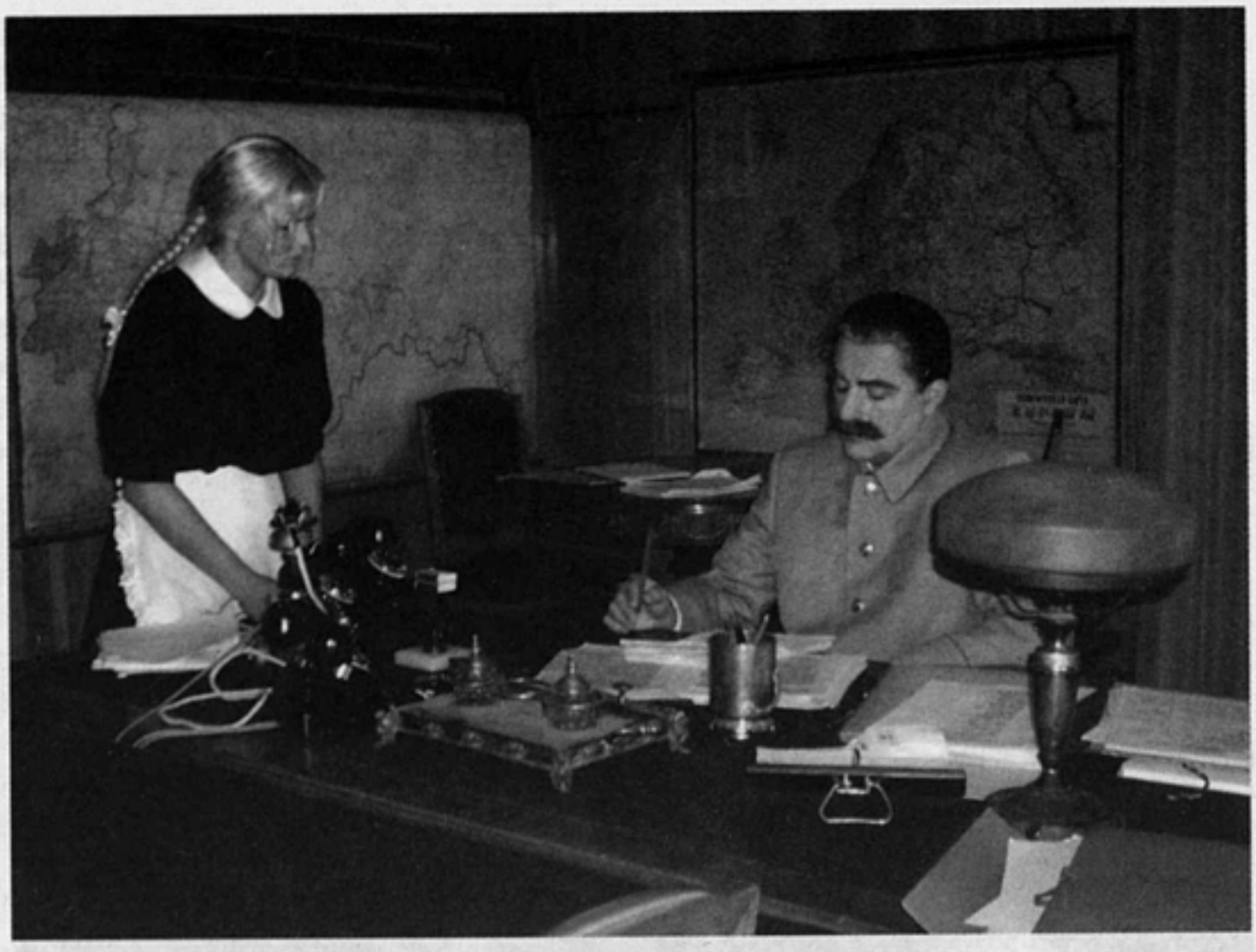
СЕМЕН ЭКШТУТ

Вредное мыло

«Сталин. Live»

Должен сразу признаться, целиком «Сталин. Live» я не видел. Более того, если бы не редакционная просьба написать статью об этом сериале, вряд ли я стал бы смотреть это произведение более десяти минут. С профессиональной точки зрения, фильм сделан так плохо, так затянут, так удручающе неряшлив, что смотреть его по доброй воле поздно вечером было решительно невозможно. А что до содержания... На протяжении четырех десятков серий авторы пытались доказать зрителям, что товарищ Сталин был мудрым и справедливым правителем, который всегда в большом и малом действовал бескорыстно, благородно, в интересах других. Все его действия на посту руководителя великой державы отличались высокими нравственными качествами и руководствовались возвышенными принципами. Товарища Сталина, по мнению авторов, можно назвать олицетворением государственной власти, понимаемой исключительно как отеческое попечение. Сталинская власть проявляет беспокойство о потребностях и нуждах народа, заботится о нем, как о малом ребенке, потому что осознает свою ответственность за его судьбу. У меня нет желания полемизировать с этой концепцией. Если часть нашего общества нуждается в таком сталинском мифе, а создатели фильма уловили эту общественную потребность и в меру своих способностей попытались ее удовлетворить, то нет никакого смысла заниматься демифологизацией. Это бесполезно.

Тем не менее «Сталин. Live» претендует не только на подновление сталинского мифа, но и на историческую достоверность. Фильм снимался в реальных исторических интерьерах, но при этом он не перестал быть очередной «мыльной оперой». Стремясь удержать внимание зрителей, авторы в каждой



«Сталин. Live»

серии прозрачно намекают на то, что им ведома истинная причина смерти вождя. И тот, кто выдержит телевизионный марафон и досмотрит это «Live» до конца, тому «будет счастье»: он разгадает загадку смерти Сталина.

Именно в этом, уверен, заключается сверхзадача сериала. Однако здесь он — и прежде всего его создатели — вторгается на чужое поле, в сферу суверенных интересов исторической науки, которая не может мириться с тем, что пространство исторического знания используется кинематографом (в данном случае телевизионным) для мифологических манипуляций. И это заставляет меня обратиться к историческим фактам.

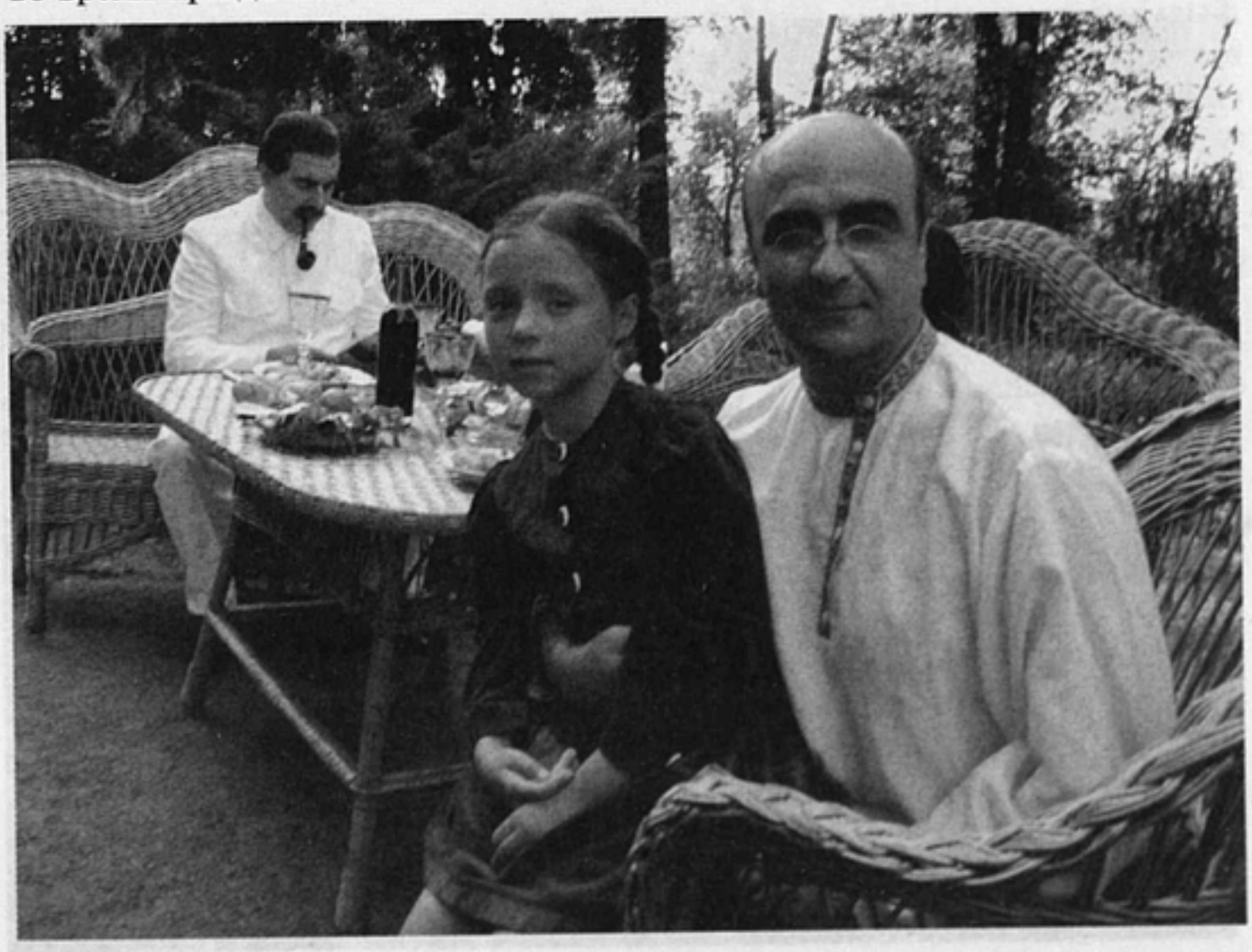
В ноябре 1933 года Осип Мандельштам написал:

А вокруг него сброд тонкошеих вождей,
Он играет услугами полулюдей.
Кто свистит, кто мяучит, кто хнычет,
Он один лишь бабачит и тычет.

Вскоре начался Большой террор и «сброд тонкошеих вождей» существенно изменился: немногим «верным сталинцам» удалось сохранить жизнь и лишь единицы удержались у власти. Но если сравнить 1939 год с годом 1952-м, то можно обратить внимание на то, что ближний круг вождя практически не изменился. Ворошилов, Берия, Булганин, Жданов, Каганович, Маленков, Микоян, Молотов, Хрущев входили в этот круг как до, так и после Великой Отечественной. И это на фоне поистине тектонических изменений! Именно в эти годы завершился Большой террор, началась и закончилась вторая мировая война, вскоре после окончания которой началась «холодная война», погибли миллионы людей, существенно изменились государственные границы и политическая карта мира. В годы Великой Отечественной более сотни рядовых солдат, не имевших специального военного образования, стремительно выдвинулись вперед и, быстро поднимаясь по ступеням военной лестницы, закончили войну в должности командира полка. Тысячи офицеров стали генералами. В армии появились новые маршалы. Война развенчала множество дутых репутаций, в руководстве Вооруженных сил произошли качественные изменения, но это никак не повлияло на состав ближайшего окружения Сталина. «Первый маршал» Клим Ворошилов, которого народ привык в течение десятилетий видеть рядом с вождем на трибуне мавзолея, еще в 1940-м лишился поста главы военного ведомства, а после окончания вой-

ны уже не имел реального влияния на ход государственных дел. В конце жизни Сталин даже перестал приглашать Ворошилова на заседания Политбюро, подозревая маршала в шпионаже в пользу англичан. Вместе с тем Ворошилов сохранил свое членство в Политбюро. Ближнему кругу не пришлось потесниться, чтобы дать место рядом с Хозяином одному из творцов Победы. Ни один из прославленных полководцев и военачальников не был приближен к центру политической власти в СССР.

Политические деятели, входившие в ближний круг, могли годами интриговать друг против друга, но решительно объединялись и действовали единым фронтом против тех, кого Сталин начинал приближать к себе. Накануне и во время войны вождь выделил целый ряд перспективных государственных деятелей и стал настойчиво продвигать их к центру политической власти. Пожалуй, самым перспективным среди них был Николай Алексеевич Вознесенский. Хозяин не скрывал своих симпатий к молодому, энергичному и напористому руководителю, который не боялся идти на конфликты с ближним кругом. Сталин был прекрасно осведомлен, что его соратники стараются скрывать от него свои разногласия по тому или иному принципиальному вопросу. В разговоре с министром Иваном Владимировичем Ковалевым вождь дал такую сравнительную характеристику: «Они понимают, что я не могу все знать... и хотят сделать из меня факсимиле. Я не могу все знать. Я обращаю внимание на разногласия, на возражения, разбираюсь, почему они возникли, в чем дело. А они прячут это от меня. Проголосуют и спрячут, чтобы я поставил факсимиле. Вот почему я предпочитаю их согласованиям возражения Вознесенского». Стоило Сталину лишь однажды обмолвиться, что он видит Вознесенского своим преемником на посту председателя Совета министров, а Алексея Александровича Кузнецова — на посту Генерального секретаря, как их судьба была решена. И тому и другому это стоило жизни. Фигуранты «ленинградского дела» были физически уничтожены. Фигурант «московского дела» жизнь сохранил, но поплатился блестящей карьерой. После войны Сталин приблизил к себе руководителя столичной партийной организации Попова, несколько раз возил его в своей машине по Москве и на местности объяснял план реконструкции города, сделал Попова секретарем ЦК и не собирался на этом останавливаться. Ближний круг отреагировал молниеносно: на стол вождя была положена анонимка, в которой утверждалось, что во время празднования 800-летия Москвы якобы произносились тосты за



«Сталин. Live»

Попова как будущего генсека. Попов был снят со всех постов и удален из столицы. Смерть Жданова и физическое уничтожение его выдвиженцев хотя и изменили расстановку сил в Политбюро, однако не привели к качественному изменению ближайшего сталинского окружения.

Более того, если в 1939-м Сталин «играл услугами полулюдей», то к концу 1952-го ближний круг освоил это непростое искусство и стал манипулировать поведением вождя. Как только Сталин начинал непосредственно работать с кем-нибудь из военачальников, министров или авиаконструкторов, ближний круг начинал интриговать, стремясь очернить такого человека в глазах Хозяина. В итоге очередной калиф на час навсегда исчезал со сталинского горизонта. Жертвами коварных интриг стали маршал Жуков, адмирал флота Кузнецов, министр МГБ генерал Абакумов, начальник Генерального штаба генерал Штеменко, авиаконструктор Яковлев. Этих разных людей объединяло одно немаловажное обстоятельство: накануне или в годы войны все они были выдвинуты на свои высокие посты по инициативе самого товарища Сталина, он внимательно следил за их деятельностью и никому не позволял вмешиваться в их жизнь и судьбу, все решал сам. В течение определенного времени эти сталинские выдвиженцы пользовались доверием вождя, нередко бывали у него в Кремле или на «ближней даче» в Кунцеве и имели возможность докладывать Самому, минуя ревнивый контроль его ближнего круга. От них вождь нередко узнавал то, что «верные сталинцы» считали нужным от него скрывать. «Зачем показывать, зачем беспокоить», — однажды грубо и жестко сказал Берия маршалу Василевскому. Знал ли товарищ Сталин об интригах ближнего круга? Прекрасно знал. Где же тут государственная мудрость?

Показали ли создатели «Сталин. Live» эти интриги? Да, показали. По их версии, именно коварство ближайшего сталинского окружения — Берии, Булганина, Маленкова, Хрущева — и привело Сталина к гибели. Эта гипотеза о насильственной смерти вождя хорошо известна историкам. Пока что никому не удалось ее убедительно доказать или опровергнуть. Гипотеза остается гипотезой. И авторы сериала были вправе воплотить ее на экране. В чем же тогда разница между «Сталин. Live»и исторической реальностью? Если сам товарищ Сталин представлен самым обаятельным и привлекательным персонажем, то все его соратники абсолютно лишены как внешней, так и внутрен-

«Сталин. Live»

ней привлекательности. Они не вызвают зрительских симпатий, напротив, лишь омерзение: похожий на очковую змею коварный Берия, козлоподобный и туповатый Булганин, женоподобный и трусливый Маленков, свинообразный и хамоватый Хрущев. Это какая-то шайка прожженных политиканов. Ради сохранения собственной власти они не только постоянно интригуют друг против друга, но и не гнушаются пойти на контакт с разведками Соединенных Штатов, Великобритании и, разумеется, Израиля! Как такие люди оказались на вершине власти? И почему олицетворяющий государственную мудрость товарищ Сталин позволил этим отребьям человечества управлять страной? В одной из последних серий Сосо Джугашвили говорит: «Враги есть всегда, надо только уметь их распознать». Почему же мудрый Сталин не смог своевременно разглядеть предателей? Ответ может быть только один. Вождь создал политическую систему, при которой любой выдающийся, из ряда вон выходящий человек был обречен, и в конечном итоге эта система сгубила его самого.

По мысли авторов сериала, Сталин создал величайшее государство, обладавшее невиданным ранее запасом прочности. Именно этот высочайший запас прочности и должен был позволить сталинским наследникам сохранить за страной роль ведущей мировой державы: им надлежало лишь поддерживать существующий при Сталине порядок. Авторы экстраполируют свое сегодняшнее понимание действительности на реальность более чем полувековой давности. Почему развалился СССР? Ясное дело, из-за предательства. В заключительной серии вождь прозорливо говорит, что даже если из-за предательства страна будет разрушена американцами, англичанами и евреями, то накопленного им, Сталиным, запаса прочности с избытком хватит на то, чтобы государство выстояло и со временем вновь возродилось. Однако величайшая держава распалась не из-за предательства, а из-за того, что созданная Сталиным и пережившая его система органически отторгала любые попытки модернизации и не могла отвечать на вызовы времени. Избыточный запас прочности был достигнут за счет принципиального отказа от любых качественных изменений социальной системы и крайне низкого уровня жизни народа.

В сериале проводится параллель между Сталиным и Мессией, а само рождение Сосо Джугашвили трактуется как второе пришествие Сына Человеческого. Великое предназначение Сталина состояло в том, чтобы совершить над погрязшими в грехах людьми Страшный суд — «суд не справедливый, а суровый». Так говорится в фильме. С религиозной точки зрения, это явная ересь. «Тогда, если кто скажет вам: «Вот здесь Христос», или «там», — не верьте; Ибо восстанут лжехристы и лжепророки и дадут великие знамения и чудеса, чтобы прельстить, если возможно, и избранных. Вот, Я наперед сказал вам» (Матф. 24, 23–25). Богохульство авторов фильма усугубляется их аморальностью: уподоблять сталинские репрессии Страшному суду в высшей степени безнравственно.

Антон Павлович Чехов сетовал, что трудно найти художественное произведение, про которое можно было бы сказать, что это произведение одновременно умно, талантливо и благородно. Фильм «Сталин. Live» глуп, бездарен, невежествен и безнравствен.

Р Е П Е Р Т У А Р

«Ренессанс»,
режиссер
Кристиан Волькман

ОЛЕГ ЗИНЦОВ

Олимпия, Метрополис, нуар

1

Удивляться уже не успеваешь: я не задумываюсь о технологиях, я ими просто пользуюсь, как неандерталец — каменным зубилом. Если что и заставляет испытать изумление, то взгляд назад. «Слышь, Баттхед, а что люди делали, когда не было телевизора?» — интересуется Бивис в самой философской серии о жизни и мнениях двух мультипликационных придурков. «Тупица, телевизор был всегда, — сообщает на это Баттхед. — Просто раньше было меньше каналов».

Этому мудрому ответу и надо следовать в разговоре о «300 спартанцах» и «Ренессансе», двух кинокомиксах, сделанных с помощью новейших технологий, но эстетически обязанных как раз временам, когда было меньше каналов и даже, мой добрый друг Баттхед, той немыслимой эпохе, когда их не было вовсе.

Речь совсем не о битве при Фермопилах в 480 году до н.э., когда спартанский царь Леонид и его триста (согласно легенде) воинов удерживали бесчисленную армию персов. Речь об истории кино, в которой ищут вдохновения режиссеры новой технологической эры. В этом смысле американский блокбастер Зака Снайдера «300» (в оригинальном названии стоит только число) и артхаусный «Ренессанс» французского режиссера и художника Кристиана

«Ренессанс» *(Renaissance)*

Авторы сценария **Александр де Ля Пательер, Матье Деляпорт, Жан-Бернар Пои, Патрик Райналь**

Режиссер **Кристиан Волькман**

Художник **Паскаль Валдес**

Композитор **Николас Додд**

Роли озвучивали: **Дэниел Крейг, Кэтрин Маккормак, Ромола Гараи, Джонатан Прайс, Йан Холм и другие**

Onyx Films, France 2 Cinéma, CNC, Millimages, Timefirm Limited

Франция — Великобритания — Люксембург

2006

«300 спартанцев» (300)
По одноименному комиксу Фрэнка Миллера
Авторы сценария **Зак Снайдер, Курт Джонстад, Майкл Гордон**
Режиссер **Зак Снайдер**
Оператор **Ларри Фонг**
Художник **Джеймс Д. Бисселл**
Композитор **Тайлер Бейтс**
В ролях: **Джерард Батлер, Лена Хэди, Доминик Уэст, Родриго Санторо и другие**
Warner Bros. Pictures, Hollywood Gang Productions, Atmosphere Entertainment MM, Legendary Pictures, Virtual Studios
США
2007

Волькмана обнаруживают даже больше общего, чем в способах производства. Но для порядка — сначала о технике.

2

Спартанцы Зака Снайдера рубились на фоне голубых экранов — пейзажи и детали были позже созданы на компьютере. Это уже не игровое кино со спецэффектами, а почти анимация. Весь фон здесь — один грандиозный спецэффект, позволяющий не просто поместить лица актеров в искусственное пространство, но и построить всю пластику и динамику в кадре по законам первоисточника — графического романа Фрэнка Миллера. В каждой сцене, в каждом ракурсе отчетливо видно, что фильм именно нарисован, хотя условность здесь не так нарочита, как в предыдущей экранизации Миллера — «Городе греха» Роберта Родригеса, снятом совместно с автором комикса. Там кровь брызгала на экран молочными кляксами, а все полутона были оттенками серого. В «300» дождь тоже хлещет косыми штрихами, но кадры раскрашены. Не полноцветно (гамма ограничена и в целом приглушена), зато полнокровно: красный выделен и богат оттенками — от темного венозного до алого артериального.

«Ренессанс» возвращает нас к строгой черно-белой графике, без полутонов вообще. Кровь черна, тени, налитые китайской тушью, не исчезают даже в полдень. Белый цвет, как силуэт ножницами, вырезан в черной дыре экрана: силуэт-негатив. Все действующие тела и лица созданы в перспективной анимационной технике movement capture, суть которой в том, что обвешанные датчиками актеры наделяют своими движениями рисованных персонажей. Это быстрее, дешевле, а главное, достоверней чистых компьютерных моделей. Настолько достоверней, что может порождать зрительные обманки: угловатая мощь главного героя «Ренессанса» — полицейского Караса — живо вызывает в памяти фигуру Дэниела Крейга, хотя новый исполнитель Бонда лишь

озвучил роль в англоязычной версии, а на съемках телом Караса двигал другой актер.

3

«300» хотят выглядеть брутально, «Ренессанс» — эстетски, но сходство важнее различий и не сводится к технологиям. Оба комикса строятся на чистой изобразительности — это в первую, вторую и третью очередь движущиеся картинки. Иконические системы, где знак порождает историю, а не наоборот.

Из черно-белой гаммы и упоминания, что главный герой «Ренессанса» полицейский, само собой возникает слово «нуар». Но Кристиан Волькман снимал черно-белый рисованный Париж 2054 года, держа в голове не только фильмы 1940—50-х. Еще и Лос-Анджелес из «Бегущего по лезвию бритвы», и «Метрополис» Фрица Ланга, комиксы того же Фрэнка Миллера и Энки Билаля (знаменитого во франкофонном мире не меньше, чем Миллер в англоязычном), киберпанковские романы Уильяма Гибсона, японские аниме и триллеры Хичкока. Это самый краткий и очевидный список источников вдохновения, но и он сполна заменяет пересказ сюжета.

Сюжет важен лишь как шаблон, приложение к джентльменскому набору амплуа, которые считываются, как комбинация культурных кодов: циничный романтик-полицейский, femme fatale, безумный гений, мутант с затравленным взглядом, хищник во главе мегакорпорации.

В них есть характерная для комикса шаржированная социальность: в футуристическом Париже французов надо еще поискать — галльские физиономия и фамилия лишь у главного отрицательного персонажа, остальной пасьянс иллюстрирует демографические перспективы. Красавицы сестры, занятые секретными генетическими исследованиями, — чеченки, полицейский Карас — араб. Но в мире «Ренессанса», которым правят косметологи и генетики, национальные и расовые различия — всего лишь промежуточные: на нижних ступеньках общественной лестницы, где угнездились воры и убийцы, легко встретить питекантропа.

Можно сказать, что реальная проблема мигрантов доведена до гротеска, но скорее она мифологизирована — так же, как в «300» противопоставление греков и персов, Запада и Востока.

4

У Зака Снайдера бьются не воины разных народов, а полубоги и демоны. Первые прекрасны, вторые соразмерно ужасны. Остановленная в Фермопильском проходе армия Ксеркса — нелюди, порождение ада или фантазии Дж.Р.Толкиена и Питера Джексона: любой рецензент норовит сравнить этих персов с орками из «Властелина колец». Их лица замотаны тряпками или спрятаны под масками, а если маску сорвать, обнаружишь не лицо, а харю, гримасу абсолютного зла. Рядом с боевыми слонами и носорогами бьются великаны-берсерки, чудовищные тролли. По этой же логике предатель, показавший Ксерксу тайную тропу в тыл спартанцев, обязан быть невообразимым уродом, которого по недосмотру не убили в раннем детстве, — знаменитый спартанский контроль качества младенцев дал фатальный сбой. Зато героическая гвардия Леонида (Джерард Батлер) демонстрирует первосортный мужской экстерьер: мощные торсы с рельефно прорисованным брюшным прессом — вот их доспехи, броня. Недаром по интернет-форумам с обсуждением фильма бродит рассказ о том, как на каком-то сеансе зрительница в задних рядах, глядя на монолитный спартанский строй, экстатически охает: «Я бы всем им дала, прямо всем!» Если это и анекдот, то очень уместный.

Официальный Иран, как известно, воспринял «300» как пропагандистскую акцию, намеренно и грубо искажающую историю и подхлестывающую агрессивные настроения на Западе. Хотя вряд ли многие из тех, кто сделал карти-

не кассу, знают о том, чьими предками были персы (а в «300» это ни разу не сказано). Больше того, за спартанцев, как за своих, говорят, болеет публика во всем мире, и не только западном. Почему бы и нет: законы зрелища универсальны. Идентифицировать себя с фантастическими ордами Ксеркса психологически вряд ли проще, чем с инопланетными жуками из «Космического десанта» Верхувена. Тем не менее отрицать идеологический заряд «300» было бы странно. Неверно лишь считывать его на уровне сюжета, который выглядит скорее пародией на агитпроп, чем собственно пропагандой — слишком условны характеры, слишком примитивно нарублены диалоги, слишком педалирован пафос.

5

Два новейших кинокомикса интересны тем, что способны транслировать смыслы независимо от нарратива. И если в случае спартанцев я обхожусь без пересказа фабулы, потому что она в общих чертах всем известна, то в «Ренессансе» по той причине, что это попросту не важно: интрига, закрученная вокруг клонирования и погони за бессмертием, не более чем указание на жанр современного футуристического триллера, одна из деталей цитатного конструктора.

Дизайн в фильме Кристиана Волькмана настолько самодостаточен, что история просто вытекает из пейзажа: сначала мы придумаем такой Париж, а потом уже решим, как в нем умереть.

Эйфелева башня привычно режет ночное небо пополам. Не рухнул в Сену Нотр-Дам де Пари. Но эспланада перед ним прозрачна: если смотреть снизу, в экспрессионистском ракурсе, виден сразу и собор, и подошвы ботинок бегущего к нему человека.

Красивая идея для архитекторов: старый город проступает сквозь прозрачный новый. Проницаемы для взгляда опутавшие Париж сосуды автомагистралей. На просвет показан кабинет в главном офисе косметической корпорации, из-за чего ее здание кажется висящим над городом трубопроводом с разрывом в середине. Мебель можно различить лишь по вычерченным в пространстве граням.

Эффектный прием для боевика: корпоративные секьюрити-убийцы медузами скользят в комбинезонах-невидимках.

Точное визуальное решение производит смыслы само собой: к контрасту черного и белого добавляется еще один — прозрачности и секретности. Это и одна из актуальных оппозиций современного мира и весьма вероятный прогноз на будущее. Перед нами изящная связка, смысловая петля, из которой опять можно с легкостью вычесть нарратив: новые технологии позволяют создать дизайн, который, в свою очередь, комментирует технологии и рисует их социальные и культурные перспективы.

При том что сам «Ренессанс» — эталонное упражнение киномана — играет прежде всего с ретро. С жанрами, визуальными кодами, предметными знаками прошлого (Волькман даже хотел, чтобы его герой ездил на «Ситроене DS — «Богине» (Deesse), легендарном произведении французского автопрома, хотя в итоге стилизация напоминает скорее концепт-кар на базе современного «Ситроена С4»). Символично и амбициозное название фильма: в «Ренессансе» будущее и прошлое проросли друг в друга, словно артерии, ожили в компьютере, как на кончике карандаша. Кинематограф на новом технологическом витке в очередной раз вернулся к собственной истории — нуаровым теням и экспрессионистским контрастам.

6

Фильм Зака Снайдера не играет с ретро, а впрямую воспроизводит хорошо известную эстетическую систему. И это не жанр пеплума, в котором была сделана предыдущая экранизация (1962) героической истории про битву при Фермопилах. Чтобы увидеть источник вдохновения, достаточно нескольких

кадров. При этом лучше снова отодвинуть сюжет с его громогласными речами о защите свободы и демократии, которые так неловко соединяются с вправленными в диалоги знаменитыми спартанскими афоризмами (между прочим, согласно Плутарху, именно Леонид прервал чью-то умную, но некстати затеянную речь словами: «Друг мой, ты говоришь дело, но не по делу»; в фильме же он сам не по-спартански многословен). Впрочем, визуальная мощь картины в любом случае важнее демагогии. Именно безупречная пластика кадров и монолит скульптурных торсов безошибочно маркируют тоталитарную, фашистскую эстетику «300». Не уверен насчет Фрэнка Миллера, а вот Зак Снайдер наверняка внимательно смотрел классические фильмы Лени Рифеншталь.

Это позволяет лучше понять еще одну вещь — почему мясорубка Снайдера, претендующая на очередные рекорды по части экранной жестокости, ни разу не заставляет зажмуриться. Дело не только в комиксовой условности фильма, почти половину которого занимают сцены рукопашного боя и символические ужасы войны (огромное дерево, унизанное трупами, стена из мертвых персидских тел). Фокус еще и в том, что боевые эпизоды спрессованы так, чтобы не акцентировать подробности, способные вызвать физиологическое отвращение. Из чудовищной бойни практически изъято самое непереносимое для глаза — телесное страдание.

Потому что фильм совершенно о другом — о телесном упоении. Спартанцы с литой мускулатурой идут умирать, но их ран и увечий зрителю почти не предъявляют. Они не теряют своей красоты, даже когда теряют голову — в буквальном смысле: торс, уже обезглавленный, продолжает оставаться скульптурным совершенством, предметом любования.

Ошметки и алые брызги летят от других, инородных, не вполне человеческих тел. А герои просто делают свою восхитительную физическую работу.

Этот коллективный телесный восторг и обнажает родословную фильма, отсылая прежде всего к «Олимпии» Лени Рифеншталь.

300 могучих тел, в сущности, одно целое. Стань его частью или ничем, другого пути быть не может. И никакого иного телесного соблазна нет.

Точнее, он решительно отвергнут. Ксеркс в фильме Зака Снайдера — карикатурный восточный демон в два человеческих роста с голубой кожей, пирсингом и пластикой клубной звезды, трансвестита, гомоэрота. Его двор — калейдоскоп образов извращенного порока, которые манят урода-предателя Эфиальта, но отталкивают здоровых телом и духом воинов Леонида. Напрасно в самой удивительной сцене фильма Ксеркс нежно кладет руки на плечи спартанского царя и вкрадчиво говорит, что не бича боятся его подданные.

Леонид старательно делает вид, что знойный перс не на того напал, однако «300» явно метят на полку культового гей-кино. Что не мешает им снимать кассовую дань с любой публики независимо от национальности и сексуальной ориентации. И это не бог весть какой парадокс. Фашистский и гомосексуальный дискурсы доведены в фильме до гротеска, но это как раз тот радикальный ход, который наглядно показывает работу наиболее эффективных механизмов массового зрелища — в конце концов связь насилия и соблазна проходит через всю историю кино.

НИНА ЦЫРКУН

Испанское каприччо

Испания вошла в моду. Возможно, как полноправный, быстро развивающийся член Евросоюза; возможно, как родина талантливых и успешных режиссеров и поставщик модных актеров; возможно, как область живых декораций для костюмных фильмов; возможно, как область относительно более дешевых условий съемок. Так или иначе две одновременно вышедшие на наши экраны картины — «Капитан Алатристе» и «Призраки Гойи», — снятые в естественных декорациях древней страны и использующие в качестве торговой марки фигуры знаменитых во всем мире художников, показывают нам Испанию мифологическую и реалистическую, к тому же являющуюся политическим локусом, где исторические события могут служить парафеноменом современной ситуации.

Первый фильм (по мотивам пяти романов Артуро Перес-Реверте) — о вымышленном персонаже капитане Алатристе — снят испанцем Агустином Диасом Янесом. Второй — голливудским космополитом чешского происхождения Милошем Форманом. Оба сделаны в «легких» (а на самом деле не менее трудных, чем другие) жанрах: первый — «плаща и шпаги», второй — мелодрамы. И если один оказался удачнее другого, то отнюдь не по причине жанровых особенностей. Первый фильм представляет взгляд изнутри, второй — со стороны. Первый выписывает сюжет родным визуальным языком, по преимуществу выстраивая мизанкадр так, как выстраивал свои картины Веласкес с характерной для них V-образной композицией, и окрашивая его веласкесовско-рембрандтовской светотенью. В сущности, сама интрига, сюжет здесь не важны. Они даже нарочито условны, как и должно быть в жан-

«Призраки Гойи» *(Goya's Ghosts)*
Авторы сценария **Милош Форман, Жан-Клод Каррьер**
Режиссер **Милош Форман**
Оператор **Хавье Агуирресаробе**
Художник **Патриция фон Бранденштайн**
Композитор **Вархан Бауэр**
В ролях: **Стеллан Скарсгор, Хавьер Бардем, Натали Портман, Рэнди Куэйд, Майкл Лонгсдейл, Бланка Портильо и другие**
Warner Brothers Pictures Intl, KanZaman Films, Antena 3
Испания — США
2007

ре «плаща и шпаги», они условны, как звание «капитан», которое было всего лишь прозвищем героя, а не пожалованным воинским званием. Это, конечно, кино для глаза. Адекватный эквивалент книжному тексту. Хотя, конечно, сама идея снять сливки со всех пяти романов была, возможно, слишком самонадеянной. Многие сюжетные линии, связанные с дворцовыми интригами и реальными историческими событиями, остались едва намеченными или оборванными. Такую вольность мог бы позволить себе автор, имеющий дело с хорошо известными фактами. Но дело в том, что Артуро Перес-Реверте взялся за цикл романов о капитане Алатристе под впечатлением того, что в школьном учебнике его дочери эпоха XVI—XVII веков, когда Испания была могущественной сверхдержавой, занимает одну страницу. И если уж сами испанцы так мало знают сегодня о своем прошлом, то прочий зритель и вовсе попадает в эту атмосферу мадридского двора совершенно с морозу и к финалу фильма только все больше и больше запутывается в том, кто под кого и против кого копает. Но это, в сущности, не так уж и важно. Как не важно и то, что никакого капитана Алатристе (Вигго Мортенсен) на свете не было. Зато был художник Диего Веласкес, глазами которого словно и увидены эти события. Так что лепта оператора Пако Феменьи, художника-постановщика Беньямина Фернандеса (будто воссоздающих композиции Веласкеса с их резкой светотенью и направленным светом, его сюжеты с толпами фрейлин и карликов) и художницы по костюмам Франчески Сартори будет, пожалуй, повесомее вклада режиссера и сценариста. Впрочем, ведь именно он задал общую тональность усталости от героического имперского прошлого и в кульминационную точку фильма поместил сцену сдачи крепости Бреда, «оживленную» впоследствии кистью Веласкеса. Когда перед глазами зрителя проносят эту знаменитую картину, звучит неслучайный комментарий одного из персонажей: «Веласкес заменил знамена копьями». Речь идет о знаменитых двадцати восьми «копьях Фландрии», как бы уравновешивающих движение толпы на полотне, вносящих в него покой. Эти копья после победы над Фландрией действительно обеспечивали Испании покой, но стоили слишком дорого. Отсюда мрачный пессимизм эпохи перемен, не сулящих ничего хорошего. И судьба капитана Алатристе будто дублирует судьбу страны, переходящей от сияния славы к увяданию, в чем, конечно, нельзя не уловить оттенок вечной злободневности — ведь в каждый исторический момент всегда гибнет какая-нибудь империя.

У Формана, напротив, все сосредоточено в интриге. Сценарий, написанный им вместе с оскароносным ветераном Жан-Клодом Каррьером, похож на либретто телесериала. Длинные диалоги переходят из эпизода в эпизод, а действие, в котором вот-вот должен совершиться очередной поворот, чрезмерно тормозится, не нагнетая напряжение, а вызывая у зрителя досаду, потому что вместо сюжетостроительной сцены приходится смотреть на нечто необязательное, вроде выступления певцов в таверне, притянутых для колорита. Сам сюжет включает в себя полный «мыльный» набор: невинно осужденная юная дворяночка Иньес (Натали Портман), попавшая в подвалы инквизиции во время кампании по вылавливанию евреев, монах, обрюхативший ее под видом сострадания, потерянная ею дочь, которая была рождена в неволе, помешательство... Поскольку в кино этим набором тривиальностей зрителя не возьмешь, Форман прибегает к серии ударных воздействий, натуралистично демонстрируя инквизиторские пытки, орудия казни — дыбу и гарроту — и последствия в виде изуродованных тел под аляповатым гримом. Есть и абсолютно невообразимый эпизод: для доказательства того, что под пыткой можно получить любое признание, богатый отец и братья Иньес, не добившись от монаха Лоренцо (Хавье Бардем) обещания вызволить дочь из лап инквизиции, пытают его у себя в доме, вышибая таким образом подпись под документом, в котором Лоренцо признается, что является потомком обезьяны. В некоторых сценах авторы фильма доходят до пародийности самого примитивного пошиба. Директор сумасшедшего дома, у которого Гойя (Стеллан Скарсгор) хочет выкупить Иньес, отправленную туда жестокосердным Лоренцо, пере-

числяет своих пациентов, упоминая «двух Наполеонов», один из которых — двухметровый мавр.

Известно, что замысел фильма Милош Форман вынашивал еще со студенческих лет в пражской кинематографической школе ФАМУ. Эмигрировавший из Чехословакии в 1968 году, во время советского вторжения, он до сих пор остается в плену разборок с соцдействительностью. И на фоне средневековых декораций, в которых можно угадать и черты его родной страны, персонажи в костюмах эпохи инквизиции и наполеоновских войн разыгрывают драму тайного сыска и предательства, перерождаясь из бывших «функционеров» в «либералы», топча и перекраивая судьбы простых людей ради безумной догмы и не без выгоды лично для себя. Костюмы аутентичны, как, соответственно, интерьеры и городские ландшафты. Но аллюзии на относительную современность так прямолинейны и неуклюжи, что даже талантливые актеры кажутся грубо сколоченными марионетками.

Хавьер Бардем в роли мрачного монаха Лоренцо, которого жгут подавляемые страсти и который в начале фильма выглядел фигурой неоднозначной, в эпизодах его возвращения в Испанию после вынужденного бегства в обличье ревнителя свобод и вольтерьянца с театральной выспренностью декламирует реплики, доводя образ до карикатуры. Правда, возможно, в этом состоял умысел Формана. Ведь зритель должен смотреть на происходящее глазами Франсиско Гойи, который в своих офортах изображал не только полубезумные фантазии «каприччос», но и карикатуры на ненавистных ему инквизиторов или знать. Специалисты отмечают в качестве неповторимой черты стиля художника отсутствие сочувствия к изображаемым существам: под его рукой каждое человеческое существо превращается в куклу-марионетку; на его полотнах и картонах нет лиц — есть только маски. А герой Гойи — сама картина. Так и у Формана, где великий художник низводится до простого наблюдателя, стоящего где-то в толпе и набрасывающего эскизы очередного шедевра. Героем фильма становится сам фильм — то есть авторское высказывание режиссера, которое, впрочем, звучит так знакомо, так прямолинейно, что от него не делается ни жарко, ни холодно. Ну, а Испания остается всего лишь естественной декорацией, среднестатистической евросоюзной территорией, взятой для примера в задаче воплощения компендиума демократических ценностей.

Что же касается Франсиско Гойи, то достоверно о нем почти ничего не известно. В общественном сознании бытует миф, рожденный пером Лиона Фейхтвангера в романе, который в 1971 году экранизировал Конрад Вольф. «Гойя, или Тяжкий путь познания» (с Донатосом Банионисом в главной роли)— это тоже копродукция, совместное производство стран соцлагеря (СССР, ГДР, Болгария, Югославия, Польша). В сущности, и «месседж» был тот же самый, гуманистический, но это была психологическая биография художника и одновременно социальный гротеск, в котором зритель сам вычитывал радикальные смыслы. Кроме того, история была тщательно продумана и написана талантливо — недаром же миф о Гойе и его любви к герцогине Альба столь живуч. История же, сочиненная Форманом и Каррьером, на миф не тянет. Скорее, на курьез. А зрителю тут особенно делать нечего — только смотреть, не испытывая никаких эмоций, кроме любопытства — как, мол, будет выглядеть Натали Портман в возрастном гриме или в образе собственной дочери. Оказалось — неубедительно.

АНТОН ДОЛИН

Культ-просвет

«Внутренняя империя» — труд жизни Дэвида Линча. «Золотой лев» в Венеции был присужден ему по совокупности заслуг, но все-таки приурочен к премьере этого фильма. Впервые в истории фестиваля такая награда вручалась не ушедшему на покой ветерану (в 2006-м Линчу стукнуло шестьдесят), а активному, в высшей степени актуальному автору. Глава смотра Марко Мюллер почти напрямую признавался, что решил априори присудить приз не столько режиссеру, сколько его выдающемуся творению. Но и сам он, похоже, считает «Внутреннюю империю» своим magnum opus. Фильм снимался в обстановке полной секретности. Ни один из актеров не читал сценарий целиком, ни один журналист не побывал на площадке, а объявлено о проекте было тогда, когда съемочный период завершился.

«Внутренняя империя» — самый свободный фильм Линча. Он снимал его, сколько хотел — пять лет — и где хотел: в любимом Лос-Анджелесе и заснеженной Польше, куда Линч ездит ежегодно на фестиваль операторского искусства и где фотографирует индустриальные пейзажи. Снимал, как хотел: вволю пользуясь новой для себя цифровой камерой. Впервые стал оператором, монтажером и звукорежиссером своего фильма. Сам работал над звуковой дорожкой, не только подбирая фрагменты чужих мелодий (от Пендерецкого с Лютославским до американского альтернативщика Бека) и доводя до совершенства пугающие шумовые эффекты, но и включив в саундтрек блюзы собственного сочинения — он играет на гитаре и поет. Впервые с середины 1980-х в титрах фильма Линча не значится имя Анджело Бадаламенти. Длительность финальной версии (3 часа!) определялась не волей продюсеров, а ре-

«Внутренняя империя» ***(Inland Empire)***

Автор сценария, режиссер, оператор **Дэвид Линч**
Художники **Кристи Уилсон, Войцех Вольняк**
Композиторы **Кшиштоф Пендерецкий, Витольд Лютославский, Дэвид Линч, Бек, Гарри Уоррен**
В ролях: **Лора Дерн, Джереми Айронс, Грейс Забриски, Петер Джей Лукас, Гарри Дин Стентон, Джастин Теру, Настасья Кински, Джулия Ормонд, Кшиштоф Майхшак и другие.**
Studio Canal+
Франция — Польша — США
2006

шением режиссера, прибавившего к расширенным правам расширенные обязательства: Линч взял на себя прокат «Внутренней империи» на самой трудной территории — в Штатах. И в довершение всего потребовал, чтобы название фильма писалось исключительно прописными буквами.

Это итог, сумма всех предыдущих слагаемых. От «Головы-ластика» здесь бескомпромиссность, абсурдизм и «мысль семейная». От «Человека-слона» — деформация личности, внешняя и внутренняя. От «Дюны» эпика: «Внутренняя империя» — тоже целая планета, где под мнимым однообразием пустынного пейзажа скрыты подземные миры. От «Синего бархата» — вуайеризм, плюс тонкая грань между любовью и вожделением. От «Диких сердцем» — открытая Линчем потрясающая актриса Лора Дерн. Впервые явленная в «Синем бархате», она солирует в двух картинах, принесших режиссеру высшие трофеи в Канне и Венеции. От «Твин Пикс», сериала и полнометражного фильма, — ангелы и демоны одной женщины, финальное преображение мужчины, красные занавески. От «Номера в отеле» — замкнутость гостиничного ада. От «Прямого эфира» — идиотизм телешоу. От «Шоссе в никуда» — фатализм, двойники, предсказание будущего, лента Мёбиуса в сюжете и видео как инструмент проникновения в душу. От «Простой истории» — целеустремленность героя, проходящего путь до конца. От «Малхолланд-драйв» — ревность, амнезия, Голливуд.

Однако «Внутренняя империя» — ни в коей мере не каталог былых достижений, не спрессованная в три часа экранного времени тридцатилетняя карьера, не компромиссная смесь былых открытий. Не среднестатистический Линч. Напротив, Линч новый, радикальный, небывалый, доведенный до крайности. Апофеоз субъективности, разрастающейся до размеров объективного мира. Центральная звезда солнечной системы, вокруг которой вращаются планеты, открытые режиссером-демиургом ранее. Ландшафт светила формируют обломки астероидов. Например, пятидесятиминутного авангардного сериала «Кролики», созданного Линчем для своего интернет-сайта, от которого во «Внутренней империи» осталось в общей сложности едва ли пять минут. Или заявленного на том же сайте интернет-фильма «AXX°NN», так и не показанного, но постоянно всплывающего во «Внутренней империи» на правах знака — указателя, стрелки, ведущей к очередному повороту сюжета.

Масштаб диктует тему. Точнее, центральную для Линча проблему понимания. Можно счесть ее решение прерогативой зрителей, которые сами должны определиться, под силу ли им постичь, что хотел сказать культовый режиссер, и следует ли вообще стремиться к постижению. Культ есть культ — можно поклоняться, а понимать вроде не обязательно. Ведь так соблазнительно сравнить кино Линча с симфонической музыкой или абстрактной живописью, изначально лишенными адекватного словесного выражения. Режиссер и сам прибегает к таким аналогиям. Последнее десятилетие ознаменовалось для него началом самостоятельной композиторско-исполнительской карьеры (он выпустил в 2001-м дебютный альбом Blue Bob, записанный совместно с соавтором — звукоинженером Джоном Неффом, давал концерты и сейчас готовит к записи второй, уже сольный, диск собственных песен), а синхронно с французской премьерой «Внутренней империи» в парижском Фонде Картье открылась огромная ретроспективная выставка живописи Линча за последние сорок лет. Однако любой музыкальный или арт-критик скажет, что сколь угодно авангардную картину или симфонию можно проанализировать и понять. Линч, давая интервью в Венеции, парировал реплику обескураженного журналиста «Вас совершенно перестали интересовать традиционные нарративные структуры?» — ответив, что нарративная структура его нового фильма совершенно традиционна. Просто в виду имелась его собственная традиция, а не более привычные методики «рассказывания историй», применяемые повсюду — от изысканного европейского артхауса до жанрового голливудского кино. Линч, конечно, не дает простых ответов на множащиеся с каждой его картиной вопросы. Он ищет их вместе со зрителями. В ходе по-

иска формируется художественный фильтр, который помогает преодолеть проклятие «иллюстрированного текста», довлеющего над кинематографом с момента его изобретения.

«Внутренняя империя» — не только фильм, который трудно понять, но и фильм о понимании. Недаром первые его реплики произносятся на польском языке, незнакомом большей части аудитории, сбивающем с толку; диалоги ведутся на разных языках и чаще других повторяется фраза «Я не понимаю». Мужчина и женщина в самом начале картины ищут ключ. Он закрывает ее в гостиничном номере, где она обречена сидеть на диване, участвуя в односторонней коммуникации, смотря на экран телевизора. Плачущая девушка-пленница приравнена к зрителю, также вынужденному воспринимать череду предлагаемых образов без надежды на расшифровку.

В этом фильме замкнутых пространств нет привычных для Линча кадров шоссе, ведущего в темную неопределенность, зато хватает узких коридоров, подземных переходов, темных лестниц, тесных спален, тупиков. Чем меньше места — тем страшнее, и самые жуткие моменты героиня испытывает, оказавшись в постели с любимым человеком под одеялом (эта фобия из сна — утонуть, затеряться в собственной кровати — присутствует у Линча со времен первого фильма). Галлюцинации плодятся, будто от нехватки воздуха, любое открытое пространство оборачивается иллюзией, декорацией, будь то лес или Сансет-бульвар. В финале, однако, комната с пленницей отпирается, и это производит катарсический эффект. Так и зритель должен, по замыслу Линча, достигнуть понимания. Пусть не строго логического, а интуитивного. Для такого типа понимания в фильме есть определение: «Уметь управляться с животными» — то есть говорить с ними на одном языке, не подлежащем переводу.

Чтобы войти в этот дискурс, нужен определенный навык, но Линч не дает подготовиться. Сразу следом за польской гостиницей на экране является еще одна закрытая комната, где обитают таинственные кролики. За видимостью человеческого быта (они гладят белье, отдыхают на диване, беседуют) скрываются нечеловеческие знания. Прямой передаче они не подлежат. Трудно найти явный смысл в тех фразах, которыми, как в театре абсурда, обмениваются кролики. Первая реплика: «Однажды я узна́ю...» не случайно относит момент узнавания в неопределенное будущее — в настоящем смысл слов непостижим. Как в телешоу (а пленница видит кроликов на телеэкране), где периодически в ответ на слова, даже отдаленно не напоминающие шутку, возникает закадровый смех зала, Линч иронизирует над рефлексами аудитории, ждущей и требующей немедленного объяснения (и попадает в точку: на российской премьере зрители встречали хохотом появление кроликов). Между тем каждое слово длинноухих оракулов — ключ к другим сегментам фильма. Воспользоваться им нельзя лишь в силу недоразумения, временно́й нестыковки: не случайно кролики спрашивают друг друга, который час. «Внутренняя империя» многослойна, все ее уровни связаны один с другим, но отсутствие синхронизации не сразу позволяет увидеть эту связь. Так, кульминационное событие сюжета отнесено на конкретный момент, но на одном уровне он будет соответствовать полуночи, а на другом стрелки часов покажут 9.45. Возникает эффект разницы временны́х поясов, эдакий jet lag, вызывающий головокружение при просмотре. Еще один обман рефлексов.

Обитатели «Внутренней империи» постоянно путаются в воспоминаниях — забывают о настоящем, не подозревают о прошлом, прекрасно помнят будущее. Линч деспотично требует досмотреть свой фильм до конца, а потом, возможно, повторить просмотр — иначе времена никогда не смогут согласоваться одно с другим. «Внутренняя империя» тестирует зрителя не на эмоциональную восприимчивость (без которой Линча вообще бессмысленно смотреть), а на внимание и память. Но как бы щедро ты ни был одарен этими качествами, с каждым разом «Внутренняя империя» будет открывать новые грани. Это редкий в истории фильм, гарантированно дающий радость многократного понимания: будто детектив с множеством развязок, который мож-

но перечитывать бесконечно. Как и в случае с детективом, пересказ развязки лишает удовольствия от чтения (то есть просмотра). Именно поэтому, а отнюдь не по причине «принципиальной необъяснимости» фильма, хочется воздержаться от трактовок.

Динамика постижения схожа с принципом избирательного освещения, применяемым Линчем. Даже название картины начинает выделяться на черном фоне не сразу и не целиком, а частями, под слабым лучом прожектора. Экран сумрачен, и во тьме нетрудно запутаться, принять одного человека за другого, не разглядеть лица. Изредка появляются источники света, большей частью искусственные. Например, лампы, дизайн которых разработан самим Линчем: их тусклый, искаженный цветным абажуром свет всегда указывает на что-то важное (в ящике комода под одной из ламп в форме лестницы лишь к развязке героиня находит пистолет). Свет по ходу действия не становится ярче, напротив, меркнет, и вот лампу заменяет нарисованный огонь: в одном из эпизодов камера схватывает картину, на которой две худощавые руки несут в ночи свечу. Противник героини, пришедший в ее мир из иной реальности, в первый раз является перед ней с лампочкой во рту — будто проглотив свет возможного осознания. В момент решающего противостояния героиня стреляет в своего врага, и его лицо начинает плавиться, пропадать в слепящем свете софита. Свет все-таки развеивает тьму, и ничего нет важнее освещения: отсюда комически затянутая сцена, где режиссер бесконечно долго ругается с рабочим, у которого не получается подвесить прожектор на нужной высоте. Закадровый голос рабочего принадлежит Линчу. Кому, как не ему, убежденному буддисту, практикующему двухразовую ежедневную медитацию на протяжении нескольких десятилетий, исследовать методику просветления.

Свет — по-французски lumiere, фамилия братьев, с которых начался кинематограф. В 1995-м Линч взялся за их камеру, чтобы принять участие в коллективном юбилейном проекте «Люмьер и компания»: у него, как и у остальных, было примерно пятьдесят секунд. Другие мэтры сняли зарисовки, видеоартовые мини-полотна, рекламные или социальные ролики, и лишь один Линч сделал полноценный фильм — с героями, с завязкой, кульминацией, с детальным названием «Предупреждение после злого деяния». Тот фильм был самым маленьким в карьере Линча, «Внутренняя империя» — самый большой, и оба — паззлы, которые невозможно сложить в цельную картину. «Предупреждение...» — из-за нехватки деталей головоломки, «Внутреннюю империю» — из-за их избытка.

Линч стремится абстрагироваться от топонима, калифорнийской области под названием Inland Empire (Внутренняя империя), говорит, что до съемок фильма он о ней и не слышал (на самом деле там живет его отец). Режиссеров, особенно великих, принято считать тиранами: Линч не деспотичен по отношению к актерам или к публике, но свои имперские амбиции он реализует в управлении гигантскими пространствами. Разумеется, вымышленными. Он, властелин хронотопа, любит телевизионную форму, так как объемы сериала позволяют ему выстроить целый город (пусть даже маленький, как Твин Пикс), выйти за границы кинофильма в реальность более ощутимую и конкретную. ТВ, однако, требует иных повелителей. Потому после фиаско телепроекта «Малхолланд-драйв» Линч «заперся» в Интернете — на своем платном сайте, для которого и снимал новые сериалы, уже для ограниченного круга гарантированно верных подписчиков. «Внутренняя империя» абсорбировала опыт, приобретенный режиссером во Всемирной сети, превращаясь из фильма в более масштабную конструкцию, для которой еще не придумано названия.

Фиксируемый фильмом и стимулируемый им процесс — познание. Метод — погружение во «внутреннюю империю» человека, ее просвечивание, рентгеновский луч. Явно не нарциссический психоанализ, хотя пресса с удовольствием смаковала подробности развода режиссера с его многолетней спутницей, матерью его взрослого сына, монтажером его фильмов и продю-

сером «Внутренней империи» Мэри Суини. Картина-то как раз об изменах и супружеской неверности, а Линч с Суини решили пожениться за пару месяцев до премьеры, после чего тут же подали на развод! Но этот режиссер никогда не выплескивал на экран собственные фрустрации. В частном он ищет универсальное — и потому ставит в центр фильма не мужчину, в котором можно при желании усмотреть автопроекцию, а женщину.

Женщина — тайна («Синий бархат»), объект страха («Голова-ластик»), вожделения («Дикие сердцем») или все сразу («Твин Пикс»). В своих песнях Линч сравнивает женщину с монстром и предлагает при виде девушки набирать 911, а рядом помещает заклинание, весь текст которого сводится к повторяемым незамысловатым строкам: «Marilyn Monroe, Marilyn Monroe, I love you, I love you so». В живописи он концентрируется на мужчине, everyman'е, том самом Бобе — лирическом герое песен, зато в фоторабо тах Линча не покидают образы женщин. Они то жуткие разъятые лица и тела, извлеченные при помощи фотошопа из реальных ретропорноснимков, то идеальные объекты желания — полускрытые тьмой и дымкой обнаженные красавицы модельного вида. Однако такого гимна женщине, всем ее безднам и взлетам, как «Внутренняя империя», Линч до сих пор не создавал.

«Внутренняя империя»

Наблюдая фантастическую работу Лоры Дерн во «Внутренней империи», поражаешься тому, как редко она снимается. Но, пройдя школу Линча, она ушла так далеко, что не каждый режиссер это оценит. Линч научил ее не просто актерскому перевоплощению, а технике перманентной, непрекращающейся трансформации. Форма тесно смыкается с содержанием: вся суть интриги — в череде трансформаций героини. Во «Внутренней империи» всего два события: съемки фильма, где главную роль исполняет актриса Ники Грейс (Дерн), и адюльтер (следуя за сюжетом мелодрамы, где она снимается, Ники влюбляется в своего экранного партнера и изменяет мужу). Оба — лишь рычаги: теряя баланс и покой, героиня начинает свое путешествие по параллельным мирам. Мужчины по ходу действия отодвигаются даже не на второй, а на десятый план. Режиссер (корректный рационалист в исполнении Джереми Айронса) и его ассистент (помалкивающий скромняга — любимый Линчем восьмидесятилетний Гарри Дин Стентон), любовник (Джастин Теру, играющий в циничного плейбоя) и муж (американский поляк Петер Джей Лукас) никак не способны повлиять на происходящее, да и не видят его, поскольку место действия — внутренняя империя Ники. Женщины, напротив, множатся, их все больше с того самого момента, когда в саду, а затем и доме героини появляется новая соседка — малопривлекательная пророчица, кото-

рая за чашкой кофе в нескольких словах предсказывает актрисе, что ее ждет: новая роль и измена мужу, немного магии, «жестокое гребаное убийство» и расплата за «действия, у которых бывают последствия». Даже восточноевропейский акцент Посетительницы номер один (так она обозначена в титрах) намекает на второй пласт повествования — польский; как выясняется позднее, фильм, где снимается Ники, — римейк сказки польских цыган, который не был завершен из-за убийства исполнителей главных ролей.

В роли соседки — Грейс Забриски, игравшая в «Твин Пикс» мать Лоры Палмер, тезки Дерн, архетипа и прообраза женщины во всех фильмах Линча. Кто эта посетительница? Потерянная и забытая мать Ники? Может, она сама в будущем? Ведь соседка знает о событиях, которым еще предстоит произойти, и показывает Ники будущий день, когда ее известят о полученной роли. В этот момент героиня впервые видит саму себя со стороны, и тут стартует действие «Внутренней империи». Шагнув в зазеркалье, актриса проходит сквозь зеркала, сменяющие одно другое. Сперва она превращается из исполнительницы в героиню фильма, затем из гламурной красотки образца 1960-х — в забитую домохозяйку, «залетевшую» от любовника, а следом — в битую жизнью шлюху, блуждающую по бульварам ночного Лос-Анджелеса и погибающую от удара отверткой в живот, нанесенного рукой чьей-то ревнивой жены (в этой мелкой роли — трудноузнаваемая Джулия Ормонд). Начавшись как абсурдистская комедия, фильм с каждым эпизодом становится все больше похож на хоррор. По Линчу, ничто не может быть ужаснее, чем неожиданное столкновение с искаженным образом самого себя.

Что же сказать в итоге? Цель этого странного, ни на секунду не реалистического фильма — прорыв сквозь иллюзии к реальности, сколь бы субъективной она ни казалась. А как же иначе? Ведь для Линча единственная подлинная реальность — внутренняя. Здесь легко усмотреть сатиру на Голливуд, но режиссер не борется с царством грез, к которому никогда по-настоящему не принадлежал. Он лишь констатирует: создание ложных внешних образов, замутняющих настоящее «я», — грех больший, чем супружеская измена. Опыт проводится на женщине, ибо она — первородный сосуд греха и она же способна пройти трудный путь самоотречения к катарсису, невозможному в истории о мужчине (например, «Шоссе в никуда»). Знак очищения — одна улыбка Лоры Дерн. Она соберет в доме с лепниной — узнаваемом «Белом вигваме», поименованном, но так и не показанном в «Твин Пикс», — всех «заэкранных» персонажей фильма — от ручной обезьянки до одноногой блондинки в парике, от безвестного лесоруба до неведомо откуда взявшейся Настасьи Кински. Приводя фильм к неожиданному хэппи энду, Линч не видит причин, почему бы на нем не задержаться, коль скоро демоны уничтожены, а спасение души так близко? Экстатический праздник после формального завершения картины длится еще долго, добрые минут семь. Все пускаются в пляс под песню Нины Симон с говорящим названием «Грешник».

Вслушайтесь в слова: «Life is a bitch and then I die. \\ So I strive to stay alive and stay high»[1]. Этим, в общем, все сказано. Грех искуплен. Кино разрушено. Героиня спасена: нет смерти для нее. Истина пока не найдена, но Линч идет искать.

[1] «Жизнь — сука, а потом я умру. А потому пытаюсь выжить и не упасть».

НАТАЛЬЯ СИРИВЛЯ

Телекома

Дебют Карена Оганесяна «Я остаюсь» обещал быть мистической драмой, в которой выдающийся актер Андрей Краско исполнил свою последнюю и едва ли не единственную главную роль, пронзительно сыграв человека на грани жизни и смерти. Но оказался очередным фильмом, собранным из общих мест нашей телевизионно-сериально-развлекательной реальности: пафос, примитивизм, КВН-петросяновский юмор... Может, продюсеры и не собирались изначально выпускать картину на большой экран? Просто трудно было не поддаться соблазну и не использовать безвременную кончину любимого народом артиста как выигрышный пиар-ход.

В экспозиции ленты главный герой — агностик и ворчун доктор Тырса (Андрей Краско) — почему-то видит сны про то, как его ведут на расстрел, и выступает с пафосными речами на тему: «Да ничего там нет!», «Человек — удобрение для фикуса». Пафос не слишком понятен. Персонаж Краско, каким мы видим его на экране, если от чего и страдает, то не от мыслей о бренности бытия, а от повального идиотизма окружающих. На работе у него старушки, которые лечатся «Ферри», потому что «Ферри» убивает в два раза больше микробов». Дома — не слишком умная жена (Елена Яковлева) и восторженная дурочка-дочь Женя (Нелли Уварова), безответно влюбленная в своего шефа, издателя дамских романов (Андрей Соколов).

Настойчивые ламентации на тему «да ничего там нет!» ни к характеру доктора, ни к его житейской ситуации отношения не имеют. Они нужны для разгона нехитрой концепции, ибо ровно на пятнадцатой минуте Тырса получает шаром для боулинга по голове и убеждается, как же он был не прав.

«Я остаюсь»

Авторы сценария **Дмитрий Константинов, Алена Званцова**
Режиссер **Карен Оганесян**
Оператор **Евгений Привин**
Художник **Сергей Данилов**
Композиторы **Артем Ерзинкян, Гарик Сарибекян**
Звукорежиссер **Андрей Блудушкин**
В ролях: **Андрей Краско, Елена Яковлева, Нелли Уварова, Федор Бондарчук, Андрей Соколов, Владимир Епифанцев, Евгений Жариков, Ирина Гринева, Георгий Маритросян, Галина Польских и другие**
MG Media по заказу «Централпартнершип»
Россия
2007

Доктор впадает в кому. И пока тело его пребывает в реанимации, душа путешествует в некоем промежуточном пространстве вместе с организованной группой таких же, как он, коматозников, коих из пункта А в пункт Б ведет надежный инструктор (Федор Бондарчук), словно перекочевавший сюда из «9 роты». Пространство это сурово, но живописно. Меловые горы, камни и пыль под ногами, ни деревца, ни кустика. Куда идти, знает только руководитель с рацией. Впрочем, ответа на вопрос «что дальше?» у него тоже нет. Нужно идти — и всё.

В глаза бросается одна любопытная вещь: «тот свет» отличается в картине от «этого» примерно так, как «совок» от нашей «новой русской действительности».

Там — суровая пустыня, общая судьба, нищета, и все движутся под мудрым руководством к неведомой цели. Здесь — всяческий гламур: дорогие клиники, театры, издательства, квартиры с евроремонтом... А люди при этом равнодушны, поглощены своими проблемами или норовят нажиться на горестях ближнего.

Там — программа пребывания предполагает развивающие занятия, как в детском саду. Коматозников учат знакомиться, передавая друг другу палочку у костра. Заставляют нормальные книжки читать (типа «Каштанки») и различать, «что такое хорошо, что такое плохо». Здесь — в ходу лишь дамские романы и дебильные театральные представления, а любая попытка стать на путь морального исправления заканчивается тем, что нужды выживания заставляют вернуться к привычному мухлежу: «Работа такая».

От горя жена Тырсы попадает в сети какой-то секты, «воскрешающей» мертвецов. А его мечтательной дочке начинает пудрить мозги циничный и к тому же женатый гробовщик Антон (Владимир Епифанцев), надеясь получить от нее заказ на организацию похорон (Епифанцев изображает Антона этаким персонажем фарса, стопроцентнейшим жуликом в стиле «буфф»). Душа Тырсы все это видит, приходит в невероятное волнение и неимоверным усилием воли вселяется в свое беспомощное тело обратно: путешествие на тот свет оказывается для него в первую очередь эффективным способом решения семейных проблем. Но помимо этого он выносит из загробного мира еще и некий запас альтруизма. Вернувшись, Тырса тратит время на выполнение мелких поручений оставшихся «там», совершая один за другим благородные поступки.

Удивительный парадокс: едва в отечественном кино взялись изображать загробное царство, как оно само собой выстроилось по канонам советской ментальности, в принципе абсолютно исключавшей всякую мистику. Причем именно что само собой — думаю, если бы авторы делали это намеренно, они бы с присущим им тактом и вкусом не преминули украсить свой коматозный мир кумачовыми лозунгами и портретами Ленина. Потустороннее тут слеплено из того, что коллективное бессознательное с ходу выбрасывает на запрос по ключевым словам: «испытание», «альтруизм», «человечность», «душевность»... И, с одной стороны, безусловно, радует, что подсознание наше еще выдает на эту тему хоть какие-то образы и представления. С другой стороны, чудовищно, что данный ресурс последние двадцать лет толком не обновлялся. Как экономика наша живет запасами недр, так и душа народа — запасами былых представлений о подлинной человечности.

Спроси любого: «Что тебя ждет после смерти, если, конечно, что-то там есть?» Человек подумает и скажет: «Ну, наверное, там спросят: а чего ты людям сделал хорошего?» Это основополагающая нравственная интуиция, которая на уровне подсознания свойственна каждому, независимо от религии, идеологии, культуры и состояния социума. Однако же любая религия и любая культура обязательно заняты тем, что на каждом витке истории вновь и вновь возносят эту интуицию в область сознания и творчества. Иначе происходит потеря ориентации. Ведь, чтобы понять, что такое «хорошее» для людей, нужно ощущать единство с ними, общность судьбы и цели. Причем желательно не негативную, а позитивную. В «совке», при всей ущербности

идеологии, это было. Сейчас «позитивная общность» не простирается за пределы семьи.

Фабула фильма «Я остаюсь» — наглядный тому пример. Выпрыгнув из себя, прикоснувшись в потустороннке к чему-то «подлинному» (уровень этой подлинности не обсуждаем), герой возвращается к насущным заботам семьи плюс по инерции пытается что-то сделать и для «других» (анекдотичность этих попыток тоже не обсуждается). Короче, фабула довольно точно отражает смутные представления нынешнего социума об альтруизме. Наверное, поэтому те немногочисленные зрители (в основном зрительницы), у которых этическая тоска сильнее, чем эстетическая разборчивость, дружно написали в своих отзывах в Интернете: «Добрый, умный и светлый фильм! Давно таких не было!» (отзывов крайне мало, но все, что есть, — примерно такого содержания).

Не стоит, однако, утешаться похвалами этих добрых и светлых душ. Глупость — не нейтральное свойство. Сон разума, как известно, рождает чудовищ. И лишь в самом невинном случае — просто такое вот чудовищное нагромождение нелепостей, как в фильме «Я остаюсь», где разговор о смысле жизни ведется на уровне детского сада для альтернативно одаренных детей.

Был, правда, один момент, когда мне показалось, что картина, возможно, на порядок умнее. Что вся эта «мыльная пена» — лишь тонкая стилизация. Когда Тырса выходит из комы, выясняется, что Женя, сидя у его одра, зачитывала вслух куски из дамских романов, которые редактировала в издательстве. А в них действовали персонажи, которых главный герой встретил на том свете. Тырса цепляется за это известие, как за спасительную соломинку: мол, может, и нет никакой жизни после жизни и все, что ему привиделось, — «музыка навеяла»? Но потом авторы заставляют его повстречать наяву некоторых из своих спутников, и он понимает: нет, не отвертишься, есть загробная жизнь!

А ведь кино могло бы быть! Про то, как неглупый человек, смирившийся с тем, что приходится жить в культурной среде, насквозь пронизанной дебилизмом, после смерти попадает в такой же дебильный мир, с такими же недоделанными персонажами, с такими же сериальными коллизиями, с теми же убогими штампами мировосприятия. И, придя в ужас, возвращается — в надежде здесь разбудить хоть кого-то.

НАДЕЖДА ЛАРГИНА

Одиссея капитана Иванова

Проза Андрея Платонова в последнее время переживает ренессанс. Миндаугас Карбаускис поставил «Счастливую Москву» в театре под руководством Олега Табакова, Юрий Еремин «Возвращение» в МХТ, а теперь на экраны вышел фильм «Отец» Ивана Соловова по тому же рассказу и с тем же главным исполнителем — Алексеем Гуськовым. Конечно, оба эти события автономны, но и театральный, и кинорежиссер явно ощутили потребность в историях, которые за внешней простотой бытовых ситуаций скрывают хрупкую сложность человеческих взаимоотношений. Именно это свойство характерно для произведений Платонова, у которого оригинальное метафорическое словосложение придает поэтическую глубину прозаическим вещам и ситуациям. Но его своеобразный язык чрезвычайно сложен для перевода на языки других искусств. В создании мира, адекватного изначальному тексту, велика опасность проиграть в образности и лишить сложные метафоры их жизненной силы.

«Отец»
По рассказу Андрея Платонова «Возвращение»
Авторы сценария **Наталия Чепик, Ираклий Квирикадзе**
Режиссер **Иван Соловов**
Оператор **Владимир Климов**
Художник **Олег Пархоменко**
Композитор **Алексей Рыбников**
В ролях: **Алексей Гуськов, Полина Кутепова, Нина Русланова, Роман Мадянов, Александр Баширов, Екатерина Васильева, Людмила Аринина, Василий Прокопьев, Александра Карликова и другие**
Кинокомпания «Ментор Синема», студия «Ф.А.Ф. Интертейнмент» при участии Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ
Россия
2007

Взяв за основу платоновский рассказ, сценаристы Наталья Чепик и Ираклий Квирикадзе выбрали в качестве главного мотив неуместности, неловкости и невозможности возвращения в прежнюю жизнь, как это случилось после демобилизации с гвардии-капитаном Алексеем Ивановым. Сюжет прост: бывший военный возвращается в семью. Он не знает, что его ждет, как все изменилось. По пути он ищет повод задержаться, провожает однополчанку Машу, беременную от другого человека, даже играет с ней мнимую свадьбу, называясь ее женихом. А дома у него семья: подросшие взрослые дети, жена.

Иван Соловов, рассказывая эту историю, сосредоточивается на про-

тивопоставлении двух миров: мужской военной жизни Иванова и мирной женской — Любы и ее детей, Петра и Насти. Первый очень условный, намеренно ненастоящий, окутанный дымом, предстает перед нами чем-то эфемерным и нематериальным. Но для Иванова (Алексей Гуськов) война стала понятной и привычной, он чувствует себя в ней спокойно и чуть ли не счастливо. Похоже, что Соловов следует приемам французского поэтического реализма 30—40-х годов, где туман использовался как знак прибежища. В «Набережной туманов» Марселя Карне и «Аталанте» Жана Виго дымка скрывала героев от внешнего мира, давала им свободу быть тем, кем хочется. По случайному, но значимому совпадению главный герой «Отца» Иванов — отставной военный, как и герой Жана Габена из «Набережной туманов»; и он постоянно «ныряет» в туман, ищет его, пытается в него уехать, но ему приходится смириться с тем, что вернуться в тот военный туман невозможно и тот мужской мир, который он обозначает, остается недостижимым. Противостоит этому миру «женская» правда, семейный очаг. В этом мире иные краски: если в военных сценах они подчеркнуто прозрачны, текучи, влажны, то в доме царит солнечный рыжий цвет — волосы Любы, пирог, цветной ковер, люстра; это настоящее царство материальной, земной жизни.

Два мира противопоставлены в фильме и пространственно. Военные эпизоды более панорамны в отличие от камерных, замкнутых кадров мирной жизни. Но эта мирная жизнь, в отличие от простой и понятной как армейский устав военной, полна сложностей и красноречивых деталей, подчеркиваемых актерской игрой. Кастинг был явно подчинен режиссерской установке на изображение жизненности домашнего мира. Первоначально роль Любы прочилась Марии Шукшиной, но в итоге на экране мы увидели Полину Кутепову — приму Театра-мастерской Петра Фоменко. Надо сказать, что несколько лет назад рассказ «Возвращение» уже был экранизирован. В фильме «Домой!» (1982) Гавриила Егиазарова Ирина Купченко играла выжженную войной, опустошенную женщину. В фильме Соловова намеренно сделан иной акцент, и им выбрана актриса, обладающая привычкой неустанно пользоваться языком тела, воспитанной режиссурой Фоменко. Кутепова исключительно подвижна, даже крупный портретный план она может разнообразить еле уловимой деталью: сдвинуть прядку волос, прищурить глаз, нахмурить лоб. Камера Владимира Климова внимательна к каждому ее жесту, ловя на крупном плане то руки, на которых напрягаются вены, то окаменевшее лицо и живой взгляд. Лунного цвета кожа Любы, нежно снятая оператором, детскость выступающих ключиц, спустившаяся с плеча лямка подчеркивают невинность этой женщины.

Алексей Гуськов играет в гармоничном партнерстве с актрисой, наделяя своего героя суетливостью, в которой проявляются характер и настроение: деловитое постукивание по стулу выдает неловкость пребывания в доме, стыд за свое равнодушие к детям и отвычку от домашнего обихода; подрагивание век — назревающую злость.

Еще один центр картины — сын Любы Петруша (Василий Прокопьев). Мальчик, который оказывается промежуточным звеном между двумя взрослыми, особенно выразителен благодаря своему молчанию в ключевых сценах — оно кажется более эмоционально наполненным, нежели словесный монолог, тяжело и неестественно срывающийся с губ подростка, взявшего на себя роль хозяина в доме.

Кульминационный эпизод выяснения отношений Любы с мужем держится на энергетике Кутеповой. Ее детскость смотрится резким контрастом с теми мрачными словами, которые она произносит об умиравшей душе, о том, что она уже не могла любить своих детей, но в результате за ними явственнее проступает их истинный смысл, оправдывающий измену Любы, измену ради продолжения жизни. Вообще слова в этом фильме практически всегда звучат либо контрапунктом, либо фоном действиям героев.

Настойчиво противопоставляя в фильме два мира, мужской и женский, режиссер вместе с тем указывает и на их неразрывную связь между собой, подчеркивая ее монтажным перехлестом звука и изображения. Вопреки всем вставшим между ними преградам, муж и жена слышат, чувствуют друг друга на расстоянии: Люба вздрагивает и оборачивается на стук колес поезда, в котором ее муж отправляется домой; семейная фотография в руках Алексея как бы переносит его в домашнее тепло — и мы видим то же самое фото на стене покинутой им избы.

На связь двух миров и «двух правд» работают и подробности, привнесенные в платоновский текст сценаристами. Литературная безгрешность Иванова на войне нарушается дописанным эпизодом прощания с боевой подругой перед отъездом из воинской части. (У Платонова Алексей сходится со своей знакомой, дочкой банщика Машей, на вокзале, в безнадежном ожидании поезда домой — точно в «междумирье» или своеобразном «чистилище», в серой скуке, где «Единственное, что могло утешить и развлечь сердце человека, было сердце другого человека»). Собственно, о той же самой тоске говорила мужу и Люба; так что достаточно было бы увязать между собой именно эти случаи, чтобы передать озарение, постигшее Иванова уже в тамбуре поезда: «Вся любовь происходит из нужды и тоски; если бы человек ни в чем не нуждался и не тосковал, он никогда не полюбил бы другого человека». Так или иначе, эта и другие детали, с одной стороны, уравнивают мужа и жену в их «грешности». Но у дополнительных вставок есть и своя изнанка — они отвлекают зрителя от смятения в душах героев, создают впечатление поверхностности их спора, придают ему характер «выяснения отношений». Попытки «дописать за Платонова» погашаются текстом самого писателя и лаконичной выразительностью монтажа — путь героев друг к другу через привычку к разлуке реализуется последовательно, от эпизода к эпизоду. Мало-помалу происходит истинное возвращение Алексея в свою семью. Знаком его воссоединения с семьей становятся кадры взрыва сигнальной ракеты, рифмующиеся с прорвавшимися слезами: уходящий в финале поезд, на котором собрался уехать Алексей, плавно сменяется планом замедленного бега детей навстречу отцу. Оба эпизода сопровождаются негромкой и спокойной музыкой Алексея Рыбникова, которой лучше всего удается передать гармоничное слияние «двух правд», насильственно разделенных войной и с великим трудом нашедших путь друг к другу.

Здесь все на месте и все как будто соответствует духу и букве рассказа Платонова. Однако чересчур тщательное воспроизведение текста и конкретных деталей, заполнение эллипсов, стремление все разъяснить привели к тому, что из плотной ткани визуального эквивалента ушла та платоновская недосказанность, которая превращала бытовую драму в притчу о возвращении. В результате получилась добротная мелодрама, как положено, вызывающая в финале слезы умиления — кстати, довольно редкое явление в сегодняшнем кинопотоке. Но магическое обаяние прозы писателя не нашло своего воплощения, сохранив недоступной ту метафизическую глубину, которая требует иного осмысления и иного подхода.

СЕРГЕЙ ЦЫРКУН

Лицензионное пиратство

А вы думаете, флибустьеры, пираты, великие капитаны, расцвеченные Киплингом и Гумилевым, — не эти ли самые они были блатные? Вот этого сорта и были... Прельстительные в романтических картинах — отчего же они отвратны вам здесь?

А. Солженицын. «Архипелаг ГУЛАГ»

Одно из самых шумных событий киновесны 2007 года — выход на экраны третьей части корсарской саги «Пираты Карибского моря: На краю света». Заранее признав невероятный зрительский успех состоявшимся фактом, обсудив в деталях самые мелкие фрагменты и детали фильма, журналисты начали смаковать забавные случаи во время съемок и вникать в подробности из жизни гримеров и осветителей. Напрашивается вывод: появление трилогии — событие, выходящее далеко за пределы собственно кинематографа.

Продюсер Джерри Брукхаймер и режиссер Гор Вербински дипломатично объясняют несомненный успех нового фильма талантом сценаристов, актерского состава и всей съемочной группы. Однако успех, как ни банально это звучит, создается не сценаристом, не режиссером и даже не постановщиками трюков, а зрителем. Если касса не продаст известное количество билетов, фильм признают провалившимся в прокате, пусть хоть там снимались одни гении актерской игры даже в массовке. Таланты режиссеров, артистов, продюсеров не имеют единиц измерения, тогда как популярность имеет свою цифровую шкалу, и фантастический триумф фильма, надо признать, состоялся по эту, а не по ту сторону экра-

«Пираты Карибского моря»: «На краю света» ***(Pirates of the Caribbean 3: At World's End)***

Авторы сценария **Тед Эллиот, Терри Россо, Джей Уолперт**
Режиссер **Гор Вербински**
Оператор **Дариуш Вольски**
Художник **Рик Хайнрикс**
Композитор **Ханс Циммер**
В ролях: **Джонни Депп, Орландо Блум, Кейра Найтли, Джеффри Раш, Кит Ричардс, Том Холландер, Бил Найи, Чоу Юнь Фат, Джек Дэвенпорт и другие.**
Jerry Bruckheimer Films, Walt Disney Picteres
США
2007

на. Поэтому любопытно разобраться в этой составляющей успеха — зрительской симпатии.

Англоязычный мир, стянутый глобальной сетью интернет-общения, раскинувшийся от Мельбурна до Торонто и от Гонконга до Кембриджа, — это реликтовый отблеск старой Британской империи, прививший нам парламент и суд присяжных, прессу и джентльменство, футбол и вечернее чаепитие, словом, распространивший свой уклад жизни по всему миру. А на заре ее становления, как и долго еще впоследствии, щупальцами этого стремительно растущего спрута становились юркие пиратские флотилии, пронизавшие моря и океаны и соединившие далекие заморские страны, потеснив своих более старых конкурентов — испанских и португальских конкистадоров. И оттого повелось в Британии, а следом и в других странах уважительно именовать пиратских капитанов «каперами» (что удостоверялось особыми патентами), а иных из них — с добавлением благородного титула «сэр». Сами же они обрели ореол творцов и создателей Британской империи — прообраза будущего глобального мира, словно атланты, несущие на своих плечах проект Северо-Атлантического альянса.

В фильме Гора Вербински эта аллюзия присутствует неявно (хотя сразу бросается в глаза необычно большое количество британских актеров, что уже само по себе делает фильм более «английским»). На первый взгляд основная идея фильма (кстати, при просмотре не покидает впечатление, что на самом деле нет там никакой основной идеи и фильм, как зеркало, для каждого зрителя отражает именно то, что он хочет увидеть) состоит в том, что гордые и свободные пираты, забыв старые распри, объединились, бросили вызов и т.д. Однако, присмотревшись к этим пиратам, мы обнаружим, что никто из них особенно не жаждет отстаивать свободу пиратского братства. И кумир публики капитан Джек Воробей (Джонни Депп), и главарь китайских пиратов Сяо Фэн (Чоу Юнь Фат), да и другие персонажи не прочь пойти на сговор с Ост-Индской компанией, возглавляемой мрачным гением вероломной политики лордом Беккетом (Том Холландер), чтобы легализоваться, получить патент на морской разбой и... преследовать остальных пиратов, как это сделал самый монструозный из них Дэви Джоунс (Билл Найи), впечатляющий зрителя лицом осьминога и грустными глазами сентиментального монстра. Перейти на «белую зарплату» поспешили и бывший дезертир, затесавшийся в команду Джека Воробья, а теперь — уважаемый человек, адмирал Норрингтон (Джек Дэвенпорт), и даже самый положительный и самый принципиальный из персонажей фильма Уилл Тёрнер (которого, впрочем, поклонники фильма упорно именуют по имени актера Орландо Блумом) не побрезговал пойти на сговор с властями предержащими, даром что числился в розыске.

Собственно, пираты в фильме становятся свободолюбивыми только тогда, когда им не достается каперского патента (а его на всех не хватает). Собственно, и «объединились» против Ост-Индской компании лишь те пираты, которых лорд Беккет сам не захотел принимать на службу, причем очень нехотя. Они и предводителем избрали случайного для них человека — всеобщую невесту Элизабет Суон (ее очень убедительно сыграла Кейра Найтли — любимое дитя артистической фортуны), ничего не смыслящую в морском деле и формально около часа побывшую капитаном корабля, приняв из руки умирающего Сяо Фена символ власти. Она же, кстати, оказалась единственной энтузиасткой вооруженной борьбы пиратов за свои права — вероятно, потому что никогда не занималась настоящим пиратством и мечты пирата о каперской «ксиве» были для нее непонятны. Второй ревнитель Пиратского кодекса — его хранитель, капитан без корабля Тиг (сыгранный музыкантом Китом Ричардсом), — всю свою серьезность как будто растратил на гитарную игру (этот персонаж, кажется, был уже апробирован в лице пианиста капитана Крюка в «Шреке Третьем»). Призыв Элизабет к открытой борьбе против королевского флота вызвал среди пиратских «баронов» взрыв хохота. Впрочем, эти «бароны» с их чудным выговором становятся сами смешны и даже немного жалки: владеть каперским патентом, конечно, должен

один из собирателей Британской империи, предок создателей Интернета и Микки Мауса.

В силу естественного отбора «пиратом в законе» становится сильнейший из них Дэви Джоунс, правда, как будто нехотя, как, впрочем, и все, что он делает. Как и положено самому жуткому злодею, он в глубине души тяжко страдает от разлуки с любимой, краски мира для него померкли и даже жить дальше он, похоже, не особенно хочет (в решающий момент сражения «гроза морей» не вводит в дело свой главный козырь — морское чудовище по имени Кракен, как будто ему все равно — он победит или его победят). Дэви Джоунс — образ собирательный (был, правда, капитан «Черной смерти» Джон Дэвис, младший современник Дрейка, который стал стражем проливов Огненной Земли, соединявших Атлантический океан с Тихим), но наибольшие черты сходства у него с Фрэнсисом Дрейком — наиболее прославленным из морских разбойников, выслужившихся в королевские адмиралы, в некоторой степени — основоположником этого дела.

Юный Дрейк начинал службу в морской компании своего дальнего родственника Хокинса, который занимался незаконной работорговлей (герб его компании украшало изображение скованного невольника) и щедро делился своими доходами с королевой Елизаветой, не брезговавшей никакой прибылью. Однажды его флотилия попала в руки испанцев, и из пяти кораблей уцелел лишь один — тот, где капитаном был Дрейк. Вскоре некий Хэмфри Гилберт предложил перенять французский опыт каперства — патента на морской разбой. За его спиной стоял его сводный брат — придворный поэт и любимец Елизаветы, авантюрист и пират, окончивший дни в тюрьме, знаменитый Уолтер Рэйли. Когда Гилберт сгинул в водах Атлантики, Рэйли добился от королевы продолжения морской политики. Каперский патент вручили знаменитому пирату Томасу Кавендишу, который разбойничал в Средиземном море, затем получил каперские патенты от вождя французских гугенотов принца Конде и голландского принца Вильгельма, а в 1570 году наконец добился признания и на родине, где до эпохи сэра Рэйли ему приходилось сиживать в тюрьме за свой промысел. Едва появившись в Карибском море, он сразу заставил французских корсаров потесниться.

Когда в Англии узнали о подвигах Кавендиша, множество моряков захотели последовать его примеру. Среди них был и Френсис Дрейк. Он нашел компаньонов, которые помогли ему снарядить корабль, и отправился в Карибское море с французским флибустьером Гийомом Летестю. Летестю погиб в походе, а Дрейк вернулся, нагруженный добычей и овеянный славой удачливого грабителя. Правда, Елизавета посадила его в тюрьму и подумывала отрубить голову, но вскоре сочла выгодным освободить его и выдать каперский патент. Вскоре он создал первую акционерную пиратскую компанию, среди его инвесторов была и сама королева.

Но в личной жизни он был несчастлив: после смерти любимой жены Мэри Ньюмен (детей у них не было) он потерял интерес к жизни и на несколько лет погрузился в апатию, не выходя в море. Тем временем сильнейшие морские державы той эпохи Испания и Португалия объединились под одним скипетром. Лес мачт их объединенного флота — Непобедимой Армады — приближался к английскому побережью, грозя гибелью островному государству, которое не могло жить без морской торговли. Дрейка — одинокого и глубоко несчастного — вновь призывают на королевскую службу. Собрав эскадру из тринадцати каперских кораблей, он внезапным налетом на Кадикс сжег испанский флот. Имя Дрейка гремело по всей Европе. Аугсбургский банк в Германии и Венецианский в Италии объявили испанского короля банкротом, доходы его казны были заложены на много лет вперед. Когда Дрейк пустил ко дну Непобедимую Армаду, испанское морское могущество никогда больше не смогло возродиться, уступив место британскому. Королева перестала нуждаться в Дрейке и вскоре с позором уволила его со службы, а ему самому все уже было глубоко безразлично, и он хотел только умереть в море, что и случилось.

Но слава Дрейка оказалась бессмертной. У него было столько последователей (таких, как Мартин Фробишер и Генри Морган), завершавших бесшабашную пиратскую карьеру благородными адмиральскими сединами, что несколько поколений англичан выросло со стойким убеждением: каждый или почти каждый английский пират — это патриот Британской империи и вообще хороший человек. Это представление перешагнуло границы Британской империи. Трудно вспомнить книгу или фильм, где пираты показаны без симпатии. «Пятнадцатилетний капитан» Жюля Верна звучит на этом фоне диссонансом, да и то если принять во внимание его советскую экранизацию (режиссер В.Журавлев), то самыми обаятельными персонажами все равно выглядят, вопреки идее писателя, пиратские главари Альвец и Негоро в исполнении Осипа Абдулова и Михаила Астангова (для иллюстрации укажем, что на интернет-сайте World-art в списке действующих лиц их имена указаны первыми, впереди главных героев).

В общем, на развалинах Британской империи ее творцы по-прежнему сияют в ореоле людей не просто предприимчивых и отважных, но придавших блеск ее величию. О том, чем они занимались в промежутках между подвигами, упоминают обычно вскользь и нехотя. В кинотрилогии о пиратах мы вообще не видим пиратской деятельности (если не считать налета на город в самом начале фильма, да и там они никого особенно не тронули). От пиратов, бывших пиратов, каперов и призраков капитана Дэви Джоунса, что называется, яблоку негде упасть, а ни одной жертвы этих морских разбойников даже на горизонте не видно. Такое сонмище свирепых морских разбойников — и всего одна пленница, да и ту они чуть позже объявляют своей королевой. Остается только гадать, на какие средства живут эти многонациональные почитатели Пиратского кодекса, терпеливо ожидающие вакансий на службе лорда Беккета (пожалуй, можно подумать, что их преследовали исключительно за нарушение паспортного режима).

И это, разумеется, не досадная промашка сценаристов, а закон жанра. Пираты, конечно, грабители и убийцы, но это за скобками, как бы в свободное от съемок время. Беккет, разумеется, злодей, но одним Беккетом можно пожертвовать (флот Ост-Индской компании при этом уцелел), и вообще при той легкости, с которой воскресают из мертвых некоторые герои киносериала, даже рука не поднимается написать что такой-то, мол, погиб (дабы не попасть впросак при выходе очередного продолжения). Поклонники фильма уже сейчас обсуждают возможность дальнейшего продолжения, его создатели загадочно улыбаются, а финал последней части таков, что невольно хочется, как в советском сельском клубе, свистеть, топать ногами и кричать: «Дальше крути!» Поэтому отнюдь не исключено, что и Беккет (или Норрингтон) еще вернется другим человеком и в боевом содружестве с отзывчивыми симпатягами-пиратами победит какого-то условного противника, которого не жалко.

Отдельно надо сказать о подоплеке искренних симпатий к фильму в нашей стране. У нас практически нет морских каперских традиций. Правда, в годы Ливонской войны современник и друг по переписке английской королевы Елизаветы Иван Грозный по ее примеру «пожаловал» каперское свидетельство подвернувшемуся датскому ликедельеру Карстену Роде, однако под давлением недружественных нам балтийских государств датский король запретил пускать в свои гавани тех, кто имел дело с царем Иваном, поэтому дело заглохло. Исторически так сложилось, что наиболее известные свои подвиги наши матросы совершали на берегу. Россия — это страна бескрайних дорог и дремучих лесов. Даже пираты у нас оказались все больше речные (вроде новгородских ушкуйников), а если выходили в море, то не дальше Каспия, прославившись там главным образом метанием персидской княжны (нашей, так сказать, Элизабет Суон) за борт.

Однако есть и у нас исторический повод для гордости сходного происхождения. Российская держава прирастала, как известно, Сибирью, «навстречь солнцу». И если сейчас мы гордимся необъятными размерами на-

шей Родины, то в значительной степени благодаря нашим сибирским конкистадорам — Ермаку Тимофеевичу, Ерофею Хабарову, Семену Дежневу. Чтобы не распространяться о некоторых темных сторонах их биографии, благодарная народная память придумала им не менее почетное название, чем «капер» — «землепроходцы». И если имя Дрейка носит один из проливов Огненной Земли, то имя Ерофея Павловича Хабарова носит выросший в Приамурье город-миллионник, нисколько не смущаясь его происхождением («хабар» — доля в воровской добыче). Вот поэтому, наверное, мы можем как угодно относиться к «американскому продукту», но в образах обаятельных морских разбойников Джека Воробья и Барбоссы (Джеффри Раш) наши сердца неуловимо чувствуют ту же привлекательную удаль и бесшабашность, которую повелось приписывать нашим землепроходцам. Тем более наши, как и те, несли в себе изрядный заряд патриотизма, выражавшийся в неукротимом стремлении получить «царскую грамоту», стать «государевым человеком» или, как сейчас модно говорить, выйти из тени, легализоваться.

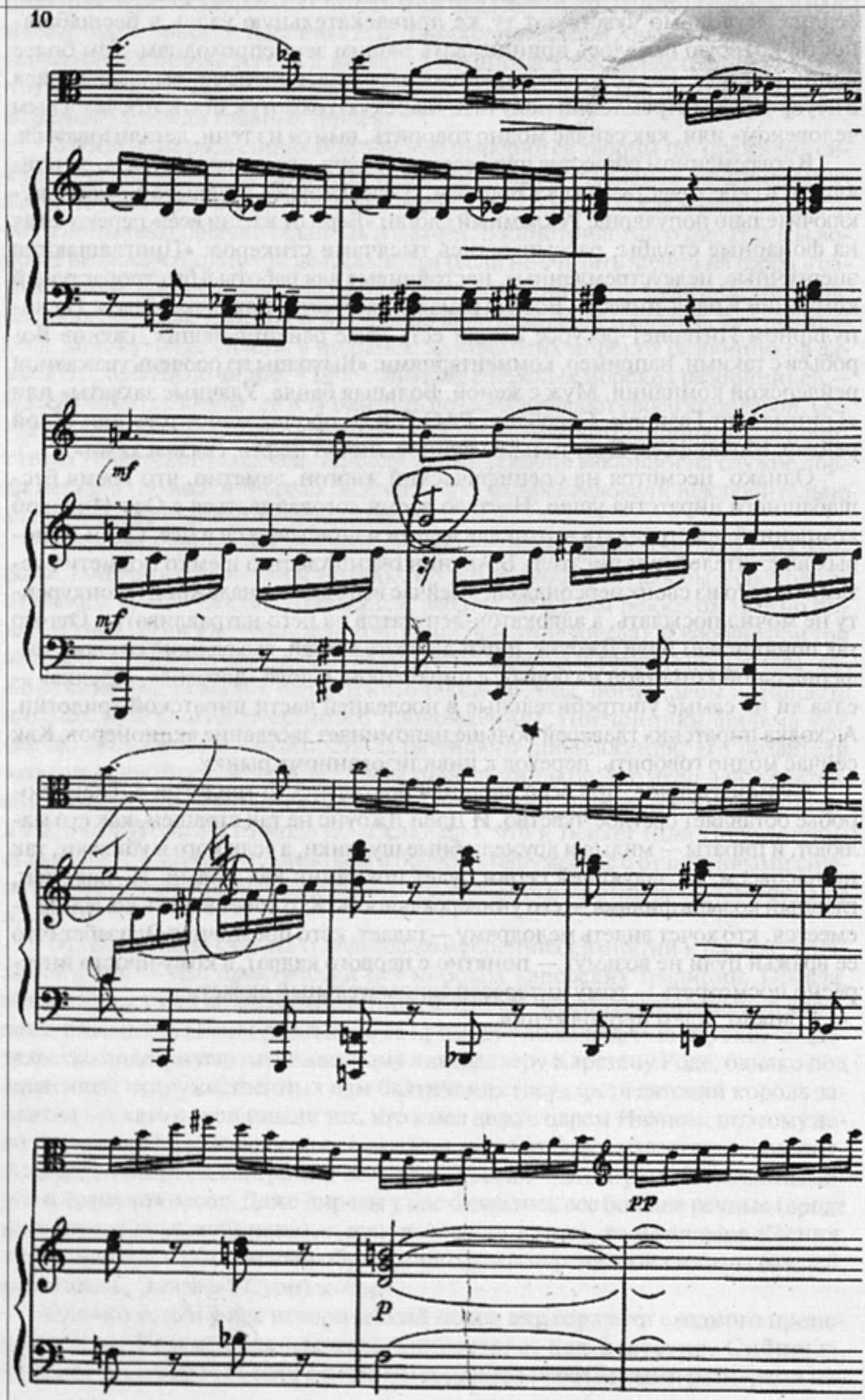
В современном обществе профессия рейдера, своего рода пирата, сочетающего в себе качества Джека Воробья, Дэви Джоунса и нашего Ермака, исключительно популярна. Рекламный слоган «Бери от жизни все!» перекочевал на фонарные столбы, рассыпавшись тысячами стикеров: «Приглашаются энергичные, целеустремленные, настойчивые для работы в быстрорастущей компании Кидал-инвест». Вот эта самая зубастость и привлекательна. На популярном Интернет-ресурсе Zахват есть даже рейтинг наших Джеков Воробьев с такими, например, комментариями: «Выходцы из ооочень уважаемой рейдерской компании. Муж с женой. Большая банда. Удачные захваты» или «Гринмейлят Газпром, Сбербанк, РАО ЕЭС и прочих мамонтов» или «Злой рейдер. Мочат фсех. Едят только крупное. Любят нефть, связь и химию».

Однако, несмотря на специфический жаргон, заметно, что время бесшабашного пиратства ушло. Настало время договариваться с Ост-Индской компанией, выстраивать вертикаль власти и вписываться в нее. Один из новых властителей дум писатель Б.Акунин очень хлестко и емко подметил устами одного из своих персонажей: «Сейчас выгодней и надежней к конкуренту не мочил посылать, а адвокатов-депутатов на него натравливать». Оттого так понятен нам Дэви Джоунс, пират до мозга костей, выходящий со своей инфернальной командой на борьбу с пиратством. Слова «договор», «сделка» — едва ли не самые употребительные в последней части пиратской трилогии. А сходка пиратских главарей больше напоминает заседание акционеров. Как сейчас модно говорить, переход к цивилизованному рынку.

А самое главное, при всей внешней брутальности трилогия о Джеке Воробье оставляет светлое чувство. И Дэви Джоунс не так страшен, как его малюют, и пираты — милые и дружелюбные шутники, а если кого и убивают, так не насовсем, в следующей серии будет покойник как новый. И, наконец, главный козырь фильма — его универсальность. Кто хочет видеть комедию — смеется, кто хочет видеть мелодраму — гадает, кого предпочтет Элизабет (что ее вражьи пули не возьмут — понятно с первого кадра), а кому просто интересно посмотреть — тому интересен занимательный сюжет.

Словом, ждем продолжения...

КОММЕНТАРИИ



ДМИТРИЙ ЮРЬЕВ

Музыка вместо сумбура

2006 год закончился триумфом фильма «Изображая жертву», а значит, временной победой одной из сторон в долгом споре разных пониманий дилеммы «очевидное — невероятное» (абсурда реальности над реальностью абсурда).

Две эти тенденции сосуществуют в искусстве рядом, пересекаясь и резонируя. Одна тенденция — тенденция оживления фантазмов, с такой мощной, живой и симпатичной силой воплощенная в «Криминальном чтиве» Тарантино. Обаяние этой славной макулатуры раздражает одних и радует других амбивалентностью эстетического буйства, веселящего душу, но не затрагивающего сердец (удивительное дело — такие яркие, живые, настоящие и симпатичные герои, а когда их убивают, мучают, колют иголками в сердце, никого из них не жалко!).

Секрет «бесчувственности» зрителя, наслаждающегося кровавыми кунштюками трогательной биллоубийцы Умы Турман и от души хохочущего над жуткими садистскими экзерсисами монстров из балабановских «Жмурок», прост. Он — в абсолютной недостоверности изображаемого.

Это эстетика и логика сказок и мифов, детской игры в невозможное. Потому что бессознательный здравый смысл зрителя держит его на незримом крючке: такого быть не может!

Сила искусства способна породить что угодно и кого угодно — в том числе «совершенно как настоящих» Бабу Ягу, Кощея Бессмертного, Винсента Вегу, Джуса, Билла и балабановских «жмуриков». Но преодолеть глубоко присущее любому нормальному человеку инстинктивное чувство реальности не может даже она. А значит, знает нормальный человек, знает и чувствует, что не могут убийцы, изображаемые Траволтой, Сэмьюэлом Л. Джексоном, Умой Турман, Кэррадайном и Дюжевым, быть при этом — в реальной жизни — такими остроумными и обаятельными (даром что актеры вложили в их обаяние весь свой профессурс). Невозможен в реальности любящий и страдающий ублюдок убийца Билл. То есть такие ублюдки и убийцы бывают — и еще худшие бывают, — но так они себя не ведут. Равно как бывают птицы, звери и рыбы. Но не говорят они по-человечески. А люди не летают, как птицы. А в сказке (или в мультике) — запросто. И это может веселить, развлекать и радовать — и сильно (если сказка или мультик хорошие). Но игра остается игрой. «Понарошкой». А значит, развлекает, тормошит, веселит, ужасает... Но не заставляет страдать. Потому что — при всем своем правдоподобии — описываемые ситуации невероятны.

Совсем другая эстетика и логика получаются, когда невероятность и правдоподобие меняются местами. Когда абсурдный, безумный, разворачивающийся по сценарию кошмара сюжет хватает за сердце и душу холодной рукой жуткой реальности происходящего безумия.

В принципе, на этом построены все ранние фильмы Балабанова. И «Про уродов и людей», и первый «Брат», и «Замок» со «Счастливыми днями» оглушают острой узнаваемостью, «типичностью» кошмара и бессмыслицы, правдивостью неправдоподобия. Придя через коммерческую сконструированность «Брата-2» (где потребность в обаятельном «для масс» герое превратила чудовищного молодого зомби из первого фильма в сказочного персонажа, эдакого совершенно уже никому не страшного Иванушку-киллера) к эстетике «Жмурок», Балабанов «дал слабину» и создал свой самый веселый и легкий фильм (даром что брутально-кровавое действие его начинается в морге и заканчивается на фоне кремлевской стены).

Лидер экспертных симпатий и обладатель множества призов, легкий и веселый по исполнению, стёбный, избавленный от крови и сцен насилия фильм Кирилла Серебренникова «Изображая жертву» — одно из самых жестоких, мучительных, невыносимых киновпечатлений за всю историю российского кино.

«Изображая жертву» — картина по большому счету позднеобэриутская, вызывающая в памяти фатальные образы предсмертных текстов Хармса и Введенского и строки садистских бытовых стишков Олега Григорьева («нашли труп в системе отопительных труб» и «я спросил электрика Петрова»).

Здесь — в отличие от тарантиновских ужастиков — поражает бьющая в глаза невозможность, абсурдность происходящего. Такие сюжеты, такие повороты, такие лица и души мыслимы, казалось бы, только в сказке, придуманной очень злым сказочником. Но чувство реальности не обманешь — и ошарашенный зритель содрогается от фантастического ощущения правды жизни, воплощенной в неправдоподобном абсурде вымысла.

Торжество художественной «реальности абсурда» симметрично замыкается 2006 годом как годом Шостаковича — его творчество становится грандиозным музыкальным эпиграфом к действительности, лучшим бытописателем которой может быть только юродствующий фантаст.

Шостакович, Бах XX века, создатель величайших музыкальных образов столетия, символ философского величия и классических современных гармоний, был человеком обэриутского круга. В 30-е годы он ходил по тем же ленинградским улицам, встречался в одних и тех же гостях и с Хармсом, и с Введенским, и с сердечным другом Генриэттой Давыдовной (той самой — олейниковской — «я влюблен в Генриэтту Давыдовну, а она в меня, кажется, нет...»). Но больше всего сближает Шостаковича с обэриутами — и с их сегодняшними инкарнациями — отношение к слову и представленной в слове действительности.

Шостакович — автор множества вокальных циклов, нескольких песен (одна из которых — «Песня о Встречном» — стала советским шлягером), двух симфоний (Тринадцатой и Четырнадцатой), в которых звучат человеческие голоса и положенные на музыку стихи. Среди поэтов, чьи тексты использовал Шостакович, — Цветаева и Микеланджело, Евтушенко и Долматовский, Рильке и Гарсиа Лорка.

Но вот что удивительно. Чем старше становился композитор, тем дальше отстранялся он от текстов, приближенных к музыке, тем более странным и несоответствующим уровню мысли, воплощенной в музыке, оказывался выбор стихов. Четырнадцатая симфония, гимн смерти, в глубину и предметность которого не очень хочется погружаться (потому что становится всерьез страшно), представляет собой «музыкальные номера», положенные на экзотические тексты — стихи Лорки, Аполлинера, Рильке и Кюхельбекера. Стихи — замечательны, но, вмонтированные в музыку симфонии, они превращались во что угодно, но не в стихи. Скорее — это слова-вешки, ориентирующие слушателя, привлекающие и организующие его внимание, но не претендующие

на то, чтобы изъяснять словами несравнимый по масштабу и глубине смысл музыки. Да и что можно было бы доверить словам, если об этой инфернальной музыке сам композитор говорил — словами — вот что: «Мне хотелось, чтобы слушатель, размышляя над моей новой симфонией... подумал... о том, что обязывает его жить честно, плодотворно, во славу своего народа, Отечества, во славу самых лучших прогрессивных идей, которые двигают вперед наше социалистическое общество. Такая была у меня мысль, когда я работал над новым произведением». Может быть, словам — и всему, что может быть выражено с их помощью, — нельзя доверять совсем?

...Последним вокальным произведением Шостаковича — и предпоследним его произведением вообще, написанным в 1975 году, незадолго до предсмертной альтовой сонаты, — стал цикл на стихи капитана Лебядкина из романа Достоевского «Бесы». «Жил на свете таракан, таракан от детства... Краса красот сломала член... Плюй на все и торжествуй...» Лебядкин завершил историю борьбы, в которой были и поражения («Песнь о лесах» на стихи Долматовского — о сталинском плане преобразования природы), и блицнападения (неопубликованный «Антиформалистический раек» и романсы на тексты из рубрики «Нарочно не придумаешь» в журнале «Крокодил»). Абсурдный морок дискредитирующего всякий смысл лебядкинского бормотания — вот тот пародийный облик уродливого, неспособного к высказыванию и коммуникации слова, приговор которому вынес Шостакович непосредственно перед тем, как в последний раз вызвать к жизни величественные бессловесные образы альтовой сонаты.

В этом Шостакович был заодно с обэриутами и современными провозвестниками абсурда реальности. Разница между Шостаковичем и обэриутами в том, что обэриутам так и не удалось найти способ преодоления бессмыслицы. Погруженные в поиски Бога Хармс, Введенский и Олейников не имели других способов апеллировать к Нему, кроме тотально опороченного, насквозь лживого и пошлого словесного языка. Слова были мобилизованы на службу партией, построены по ранжиру и подчинены единому командованию. Абсурдная, жуткая жизнь описывалась еще более абсурдными идеологическими клише, а любые другие формулировки не просто не применялись, они жесточайшим образом преследовались. Выбора у человека практически не было — он мог либо сломаться и заговорить на том языке, на котором Шостакович комментировал свою Четырнадцатую симфонию, а Лебядкин — свои мысли и чувства, либо погибнуть или замолчать навсегда. Поэтому «звезда бессмыслицы» стала путеводной звездой обэриутов — и апокалиптическим знаком их обреченной судьбы.

Но не замолчал и не погиб Шостакович — Великий немой XX века. Отвергнув рассмысленный язык, отказавшись от слова как дискредитированного навсегда коммуникационного средства, он сумел рассказать обо всем, о чем хотел — и о смерти, и о жизни, и о самом глубоком, огромном и таинственном, что только может постигнуть гений, но без помощи языка, игнорируя слово, раз и навсегда противопоставив сумбуру зловещей бессмыслицы гармонию великой музыки.

2006 год — год столетия Шостаковича — мы прожили в стране, в которой язык уже не подвергается государственному террору. Просто жизнь, подытожив XX век, осталась без языка, без смысла, без способов говорить всерьез о чем угодно, кроме абсурда реальности. Через мертвую пленку телевизионных экранов, отданных на откуп капитану Лебядкину, под сумбурные музыкоподражательные шумы массовой культуры мы всматриваемся в абсурд реальности и надеемся на то, что способность смеяться над узнаваемыми кошмарами повседневности дает нам шанс на возвращение смысла и перезагрузку Слова — записано ли оно буквами или нотами.

ЦЕНА И ЦЕННОСТИ

ДАНИИЛ ДОНДУРЕЙ

В роли протестантской этики

Дмитрий Сергеевич Лихачев говорил, что язык есть алгебраическое выражение идей культуры. Год русского языка — замечательный повод обратить внимание на изменение функций культуры, по-новому взглянуть на ее место и само понимание в современном мире.

Мы не сможем использовать колоссальные, еще незадействованные ресурсы развития нашего общества, если не пересмотрим законсервированное вот уже семьдесят лет, сразу же после начала Большого террора, представление о миссии культуры. С 30-х годов, после кризиса идеологии социалистической утопии, она воспринимается у нас исключительно в узком смысле: 1) как сфера эстетических отношений и чувств; 2) как история создания, хранения, трансляции художественных произведений; 3) как средство получения удовольствий различными группами населения.

Все это, безусловно, так. Но культура есть и нечто значительно большее. Как точно сформулировал академик Лихачев, «это главный смысл и глобальная ценность жизни — то, что делает из населения народ». В качестве социального индивида человек является творением культуры.

Вот тут-то и требуется новый подход, иной взгляд на вещи. Возьмем, к примеру, проблему состояния человеческого капитала, включающего в себя не только продолжительность жизни, качество образования, демографические характеристики, но и системы ценностей, состояние морали, сами «картины мира», выращенные в головах миллионов людей. Именно человеческий капитал, по мнению экспертов, формирует не менее половины ВВП. Определяет деятельность, исчисляемую сотнями миллиардов долларов «неучтенки», как сказали бы в советскую эпоху.

После краха социализма культура, к сожалению, не воспринимается у нас ни теоретиками, ни политиками, ни художниками и уж, конечно, ни экономистами в качестве основного инструмента программирования того самого человеческого капитала, без которого немыслима эффективная модернизация общества.

В основе этих комментариев — выступление на заседании Совета по культуре и искусству при Президенте РФ. 30 мая 2007 г.

Казалось бы, речь идет всего лишь об устаревшем понимании культуры, но практические следствия этого фундаментальны. В сознании абсолютно всех лиц, принимающих решения в сфере культуры, она представляет собой огороженное пространство специальной художественно-развлекательной деятельности, этакую ведомственную, точнее подведомственную, Минкульту и нескольким федеральным агентствам площадку. Отдельную от всех других — куда более важных — сфер жизни. Отсюда и генеральная схема ее «остаточного» финансирования. И так как денег, естественно, всегда не хватает, можно именно в соответствии с таким пониманием в последний момент пожертвовать культурой. Ну, скажем, уменьшить долю расходов на эти нужды в российском консолидированном бюджете с 1,3 процентов еще пару лет назад до 0,8 процентов к 2010 году.

Если культура ответственна только за сохранение памятников, за создание шедевров и развлечения уставших зрителей, то тогда можно согласиться с самой низкой в стране зарплатой — в два с половиной раза меньше, чем средняя по России. Можно бабушкам, охраняющим национальные музейные сокровища стоимостью примерно в 2 триллиона долларов, платить меньше трех тысяч рублей в месяц.

Естественно, что небольшие государственные ресурсы либо делятся по крохам на решение разных насущных проблем, либо сосредоточиваются на знаменитых учреждениях, связанных с настоящим искусством. Направляются на реконструкцию Большого и Мариинского, расширение Эрмитажа или музея имени Пушкина, других титанов, справедливо тратятся на дебюты. Все это замечательно и очень важно. Но не надо забывать, что подлинное искусство способно воспринимать (мы ханжески умалчиваем об этом) лишь 3-4 процента населения. Так во всех странах мира. А кто позаботится об остальных? Господствующей культурной политикой они отпущены на экономическую волю.

Наши финансисты вообще стали уповать на экономическое самообеспечение культуры, ее переход на коммерческую основу. Теперь потребители должны платить за произведенные здесь продукты точно так же, как они платят за ботинки и холодильники. А бюджетные деньги стали распределять на конкурсах — как в строительстве и госпоставках. Распространилась разъедающая изнутри наши нравы теория культуры как заурядной сферы услуг. Но все профессионалы знают, что заработать деньги, исходя из этой концепции, можно только одним образом — через использование так называемого механизма «понижающей селекции», когда миллионам зрителей продается то, что безотказно действует на их психику, — переживание страхов, возможного насилия, разоблачений, случаев патологии, самого примитивного юмора. Так добиваются большие тиражи, касса и высокие рейтинги.

В результате такого на первый взгляд финансового подхода в последние годы у нас потерян здоровый баланс между «возвышающими» и «опускающими» человека картинами мира.

В нашей массовой культуре практически нет позитивного обоснования новой жизни. Общество не обеспечивается столь необходимыми ему мифологическими образцами поведения, образно представленными целями, идеалами, героями. Люди все пятнадцать лет не осваивают проблематику модернизации, а значит, теряют активность. Только один пример: чтение газет, журналов, книг за эти годы уменьшилось в 2,5 раза.

Мало снимается детских и актуальных социальных фильмов, дискредитируются 90-е годы, совершенно не переосмыслена идеология социализма (68 процентов населения, как известно, сожалеют о нем). Нет обучения людей правильным, адекватным вызовам времени, поведенческим практикам, столь необходимым в условиях рыночного и глобального общества. Вот наши авторы — сценаристы, режиссеры, писатели, — мягко говоря, не любят бизнесменов. Во многих фильмах, телесериалах, книгах они показаны моральными уродами. А в итоге 74 процента российских граждан не доверяют предпринимателям.

Ухудшилась даже система семейного — нравственного и эстетического — воспитания. Приведу еще пример: если в конце 70-х — начале 80-х годов почти 80 процентов родителей читали книги своим детям, то сейчас — только 6—7 процентов. Падение — в четырнадцать раз!

Теперь, на мой взгляд, главное. Сегодня в нашей стране в необходимой степени не воспроизводится художественно подготовленная аудитория. Не хватает продвинутых зрителей, способных воспринимать лучшие — то есть сложные произведения мирового искусства. Торжествуют развлекательная литература и театр. По данным последних исследований уровень литературного развития мальчиков-подростков ухудшился с 90-го в пять раз, а девочек — в четыре раза.

Не хватает интеллектуальной атмосферы, почти не снимаются фильмы и сериалы, где героями становятся художники или ученые. В центре внимания в основном звезды ТВ и шоу-бизнеса.

Надо признать, что фантастические возможности и преимущества великой российской культуры по обеспечению модернизации нашей страны в последние пятнадцать лет не были задействованы во всей их мощи. А могли бы стать важнейшим подспорьем в строительстве новой реальности. Именно потому что культура не ведомство, занимающее последнее место в очереди к бюджетам всех уровней, а способ настройки, проектирования каждого миллиметра нашей жизни. Колоссальный и неисчерпаемый ресурс защиты от дефицита личности. Особенно при переходе в будущее информационное и глобальное общество.

Тут, как в компьютерах, — уберите программное обеспечение и у вас останется одно железо. И тогда получается, как сегодня: десятки тысяч памятников окажутся не отреставрированными, 68 процентов оркестров, треть школ искусств неукомплектованными, количество книжных магазинов в некогда самой читающей стране — в три-четыре раза ниже, чем в Европе, США и Японии. Тогда учреждения культуры на местах будут закрываться, поскольку культура первой вымывается из сферы поддержки региональными и муниципальными образованиями.

Мы же знаем, как много зависит от восприятия предмета. Вот удалось, к примеру, поженить спорт на идее патриотизма — очень хорошо, правильно. И в спорт сразу же пошли государственные и частные инвестиции. Но культура — нечто большее, чем символические (превращенные) войны, которые переживаются зрителями в связи со спортом высших достижений. И мотивации тут действуют не менее сильные, чем при экономической поддержке решения демографических проблем.

Что делать?

Во-первых, попытаться изменить саму установку политики в этой области. С концепции благотворительности, милости государства — перейти к идее инвестиций в культуру как идеологический и креативный ресурс развития. Это значит обеспечить осознание сначала теоретиками и обществом, а затем уже и каждым начальником — от главы поселковой организации до премьер-министра, — что именно культура — это наследственный код нашей уникальности, самостоятельности, ментальности. Сохранения территории и воспроизводства во времени.

Работа культуры чрезвычайно практична. Именно она в России может сыграть роль протестантской этики в период перехода к новым моделям жизни. Научите людей пользоваться возможностями рынка, а не так, как сейчас, — ненавидеть его, и территориальная, а также вертикальная мобильность наших соотечественников горы свернет в экономике. Научите людей не бояться будущего и агрессивной внешней среды, предложите им жизнеспособные образцы поведения, и вы увидите: демографический климат начнет улучшаться как бы сам собой.

По всем этим причинам состояние культуры должно стать предметом общественного попечения, общественной ответственности, общественного заказа и общественного контроля ничуть не меньше, чем политика, экономика или безопасность.

Во-вторых, нам надо оценивать и проектировать состояние культуры точно так же, как это делается в других областях. Анализом макроэкономики или политологическими интерпретациями занимаются тысячи аналитиков в банках, фирмах, на вузовских кафедрах. А вот про воздействие феодальных культурных матриц на судебную систему или про огромное влияние телевизионного контента на темпы экономического развития нам вообще ничего не известно. Это не с кем даже обсудить.

В-третьих, мне кажется, следует попытаться перекодировать само смысловое пространство с действий по принципу «не нравится, но смотрю с удовольствием» на атмосферу (и даже моду) на интеллект, когда героями становятся умные люди, пропагандируется креатив, активность, благородство, солидарность.

В-четвертых, у неведомственного понимания культуры множество и других продуктивных следствий. В частности, эстетическое воспитание молодежи будет восприниматься с не меньшей ответственностью, чем создание благоприятного инвестиционного климата в России. А формирование экономики телевидения станет не менее значимым делом, чем определение бюджета армии. Ведь их влияние на национальную безопасность в нынешнем медийном мире вполне сопоставимо. Мы только не научились пока эффективно это измерять.

И, наконец, главное — в-пятых. Сегодня, как никогда прежде, важен упор на просветительскую миссию культуры, особенно молодежи. Необходимо восстановить советскую систему художественного воспитания, доказавшую свое преимущество перед другими странами. Важно не ограничиваться компьютеризацией образования, но и заниматься развитием творческих способностей школьников. У нас школы искусств охватывают лишь 9 процентов населения, в них работают 120 тысяч в основном пенсионеров, а почти каждая вторая (2 600 из 5 800) требуют капремонта, десятки лет там не закупаются инструменты. При том, что на образование одного ребенка требуется 20 тысяч рублей в год, а на содержание одного несовершеннолетнего подростка в колонии тратится 120 тысяч в год.

При правильном понимании этой темы можно говорить о практических шагах — и в-шестых, и в-десятых, и в-тридцатых... Очень конкретно. Невидимая рука... культуры способна разрешить самые разные проблемы.

«Сибирский цирюльник», режиссер Никита Михалков.

АЛЕКСАНДРА МАШУКОВА

Случай Михалковой

К тому, что Анна Михалкова теперь не только часто появляется на киноэкране, но даже играет главные роли, трудно привыкнуть. Это и сегодня может показаться случайностью или недоразумением. Потому что, несмотря на диплом актерского факультета ВГИКа, Михалкова вызывающе, просто феерически не похожа на актрису.

Она не красавица и явно не принадлежит к тем персонам на экране, которых камера любит за блестящую внешность. Она и не «характерная» — в ее облике нет той бросающейся в глаза неправильности, той изюминки, которая в сочетании с талантом порою действует куда сильнее красоты. И к «типажам», когда исполнитель переносится в фильм будто бы из гущи настоящей жизни, ее не отнесешь — в ней нет спонтанности, непосредственности непрофессионала. Кроме того, для «типажа» Михалкова слишком обычная: ведь это только кажется, что в этом качестве используют лица распространенные — на самом деле в них почти всегда есть некая гротескность, останавливающая глаз. В Михалковой вроде бы мало индивидуального: среднерусское, округлое, чуть тяжеловатое лицо, светлые волосы, чаще скромно зачесанные назад, — да таких женщин на московских улицах каждая вторая.

Анна Михалкова — это какой-то особый случай. Если допустить такую параллель, что актерскую профессию все же чаще выбирают женщины, соответствующие амплуа «любовница» (эффектные, темпераментные, соблазнительные), то она, безусловно, «жена». В ней не чувствуется ни естественной для актрисы тяги к кокетству, ни малейшего стремления пленять. У нее приглушенное, интровертное обаяние; она выглядит спокойной, будничной и рассудительной. Словно домохозяйка, которая, позанимавшись с детьми, приготовив обед и пройдясь по магазинам, решила попробовать себя еще и на этом поприще: сняться в кино. А потому нет ничего легче, чем записать Михалкову в обойму бывшей «золотой молодежи» с известными фамилиями, избравшей полем своей деятельности именно кинематограф: ведь снимают же фильмы Егор Кончаловский, Филипп Янковский, Федор Бондарчук, так отчего бы и ей не играть?

Парадокс в том, что Анна Михалкова — действительно хорошая актриса.

Понимаешь это не сразу. Ситуация кажется настолько нетипичной, что тут же задаешься вопросом: «А что значит быть хорошей актрисой?»

И тут оказывается, что для этого вовсе не обязательно, чтобы актерство было твоим призванием. То, что Михалкова — не актриса по природе, очевидно: игра для нее не является естественным делом. Кажется, что это всегда преодоление, но не полет и не «купание в роли». В фильмах «Изображая жертву», «Свои» или «Связь» она достигает значительной степени внешней свободы, однако то, что свобода эта обретена в результате усилий, ощущаешь на каком-

«Анна. От 6 до 18», режиссер Никита Михалков.

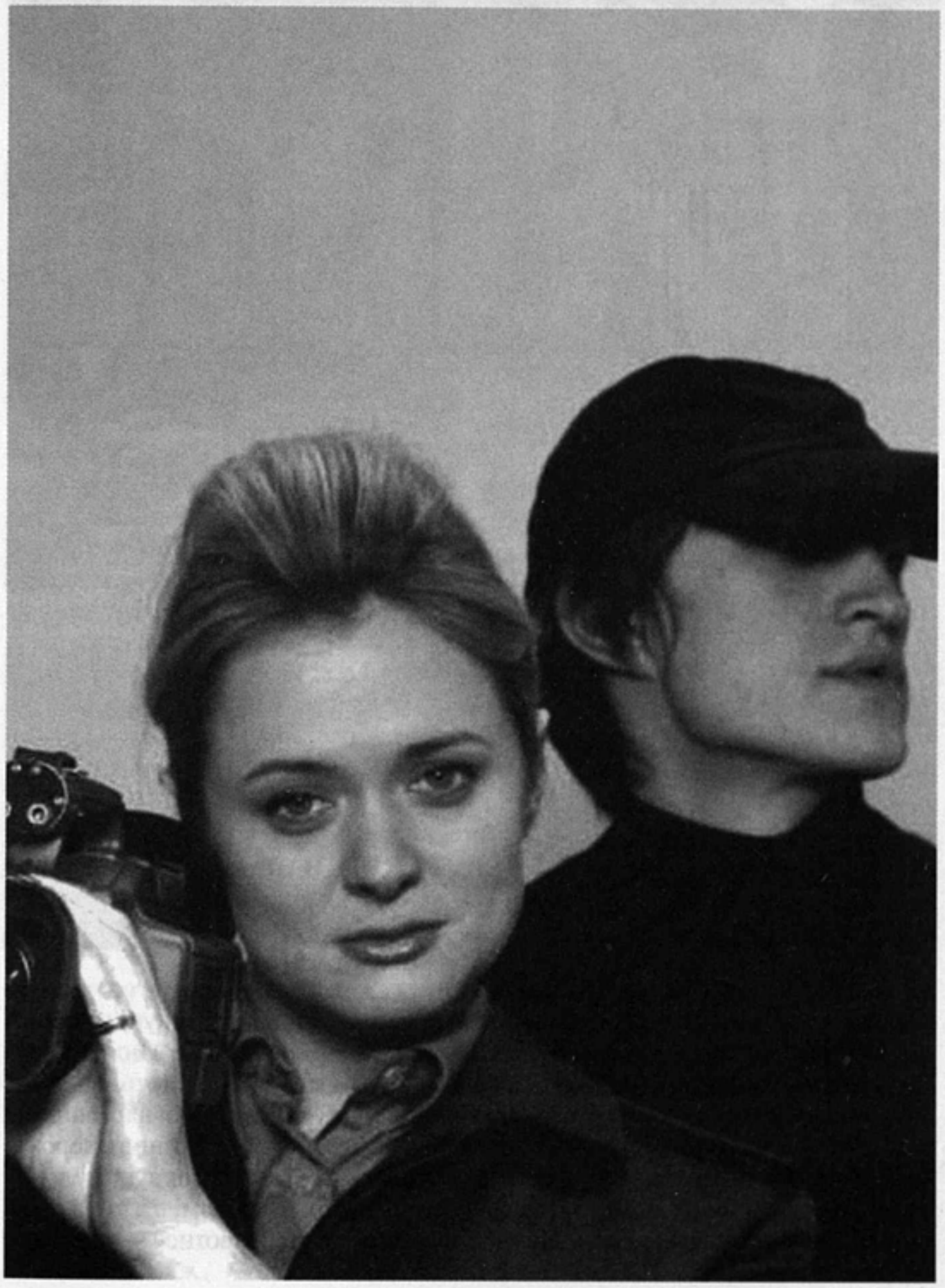
то интуитивном уровне. Михалкова может выглядеть на экране смешной, мягкой или даже воинственной — налет чуть застенчивой скованности остается всегда, как бы тщательно он ни скрывался.

Эта скованность — в своем «документальном» варианте — четырнадцать лет назад так очаровательно проявилась в фильме Никиты Михалкова «Анна. От 6 до 18». Когда сегодня смотришь это кино, удивляет, насколько мало отвечает оно своему названию. Собственно Анны здесь минимум — из ста минут картины, вероятно, от силы наберется минут двадцать. Все же остальное время занимают хроника жизни страны (действительно впечатляющая и редкая) и рассуждения режиссера, которые теперь во многом кажутся банальными. А в промежутках между похоронами генсеков, слетами пионеров и путчем Анна перед камерой из года в год отвечает на одни и те же вопросы: «Что ты больше всего любишь?», «Что больше всего не любишь?», «Чего боишься?» Отвечает не слишком охотно, скорее, по обязанности. Даже если съемка для нее радость или развлечение, она никак этого не проявляет. Ни в шесть лет, когда признается, что больше всего на свете не любит борщ, ни в тринадцать, когда щурится на отца с легкой иронией подростка, ни в семнадцать — накануне своего отъезда на учебу в Швейцарию. Год от года она смущенно отворачивается, улыбается открыто и застенчиво, старательно подбирает слова, боясь сказать что-то не то, прячет лицо в шарф, вспоминая об ушедшей бабушке, или вдруг плачет, когда говорит о стране, из которой вот-вот уедет, хоть и не навсегда, плачет, уткнувшись в руки, чтобы было незаметно. Она никогда не играет — во всяком случае, так кажется. Она не рисуется перед камерой — и вовсе не потому, что еще ребенок: в иных детях тяга к самопрезентации просыпается чуть ли не с пеленок. Похоже, ей это просто не свойственно. И именно поэтому в какой-то момент испытываешь острое чувство досады: хочется смотреть на Анну, а нам снова показывают Леонида Ильича.

Возможно, в этом неистребимом налете застенчивости и кроется главная сила Михалковой. Она хорошая актриса в первую очередь потому, что в ней есть недосказанность, загадка. В некоторых случаях недопроявленность, скорее, отрицательное качество артиста, потому что возникает неприятное предчувствие того, что проявлять-то на самом деле и нечего. Актерская недосказанность Михалковой противоположного свойства: это самый настоящий тихий омут. Что за черти водятся в нем, кажется, неизвестно не только зри-

телю, но и ей самой. Эта рассудительная женщина — немножко спящая красавица. Ее глаза безмятежны. Она будто бы не вполне знает себя — да просто не придает себе особого значения, может быть, не кажется себе слишком интересной. А потому и тайная жизнь души не становится для нее самой разменной монетой, средством привлечь к себе внимание. Но видна-то в ней безошибочно — и этим Михалкова и притягивает.

Актерская индивидуальность Михалковой может напомнить о двух актрисах старшего поколения — Наталье Гундаревой и Светлане Крючковой. С первой Анну роднит плавность линий и мягкая ясность взгляда (как и у Гундаревой, порою обманчивая). Для нее естественно играть женщин с сильным материнским инстинктом, на все готовых ради защиты своего гнезда, — так, замерев и прижав к себе детей, стояла в сенях дома ее Дуняша в «Сибирском цирюльнике» Никиты Михалкова, полная решимости полоснуть серпом ту, что грозила разрушить ее семью. К такой женщине мужчина припадает, будто ребенок, и она баюкает его на своей груди, отрешенно улыбаясь и глядя куда-то вдаль, поверх его головы. И совершенно не важно, любим он



«Изображая жертву», режиссер Кирилл Серебренников

«Связь», режиссер Дуня Смирнова

Фото Милены Ботовой

ею или нет, — каждый мужчина ею любим, каждый ее дитятко — так что понятно выражение блаженства на лице полицая (Федор Бондарчук) из фильма Дмитрия Месхиева «Свои», приникшего к Катерине — Анне Михалковой. И неудивительна та бережная, почти материнская нежность, с которой стрижет ногти своему мужу ее Нина в, кажется, единственной по-настоящему хорошей сцене фильма Авдотьи Смирновой «Связь». Таких женщин, вероятно, можно не сразу заметить, зато от них нереально уйти. Их сокрушительная сила нарастает, как цунами, как асфальтовый каток. Впрочем, в их податливой, обволакивающей мягкости иногда мелькает что-то животное — не забыть

широкую улыбку Катерины в картине «Свои» и ее быстрый взгляд в комнату, где жених и прочие заговорщики обсуждали план убийства все того же полицая, еще недавно так трогательно ее обнимавшего. Конечно, на войне как на войне, и убийство назойливого полицмейстера было делом жизни и смерти, и все же в этой ее довольной улыбке мелькала нотка почти дебильная, какая-то нечеловеческая.

Как и у Гундаревой, обаятельная сдобность героинь Михалковой способна обернуться мороком пустоты. Намеком это отразилось в фильме «Связь», возможно, задуманном как история о драматизме любви, но рассказывающем скорее о скуке адюльтера. Бессмысленность которого можно заполнить лишь некоторым внешним взбадриванием, продиктованным самой ситуацией: побег от близких, неизбежная конспирация, лица друзей, старающихся пригасить заинтересованность во взгляде, — это интрига, это увлекает. Но не слишком. Кажется, что у героини Михалковой, вроде бы влюбленной и страдающей, глаза иногда будто подергиваются пленкой, как у снулой рыбы. Образ банальной бизнес-вумен, с пионерским советом дружины в анамнезе и с материальным благополучием в настоящем, она создает вполне убедительно. Пародия явно не предполагалась, однако мелькает предательская мысль: еще чуть-чуть и вышел бы шарж.

Михалкова, кстати, вообще способна быть клоунессой — чем она, собственно, отдаленно и напоминает другую нашу звезду, экстравагантную Светлану Крючкову. У Анны, безусловно, есть и чувство юмора, и вкус к гротеску. Кажется, единственная роль, где Михалкова выглядела совершенно свободной, была сыграна ею в 1999 году в картине Василия Пичула «Небо в алмазах». Она изображала там студентку, будущего прокурора, отдающуюся главному герою, писателю Антону Чехову (Николай Фоменко), при первой же встрече, где-то на открытом московском воздухе. Роль была крошечной, но смешной и бесшабашной. В 2006-м Михалкова снова надела милицейскую форму, сыграв в фильме Кирилла Серебренникова «Изображая жертву» прапорщицу Люду с неизменной видеокамерой и мобильником в руках. В этой картине, состоящей из серии актерских скетчей, где есть и другие колоритные персонажи (взять хотя бы Карася Марата Башарова или Олю Елены Морозовой), на ее Люде буквально все держится. На ее идиотической и темпераментной болтовне по телефону с мужем Ринатом, на ее смышленых советах по ведению следственного эксперимента, на ее закадровом голоске, комментирующем видеосъемку. Михалкова играет безукоризненно — с какой-то внутренней улыбкой, нигде не пережимая. Эта клоунада без ярких красок проявляет все ту же ее актерскую деликатность, то же странное для этой профессии стремление не чувствовать себя героиней, даже если одна находишься в кадре, даже если по сцене главная — именно ты. И, право, не знаешь, стоит ли Анне Михалковой избавляться от этой своей обаятельной скромности, стоит ли приобретать победительную уверенность «настоящей» актрисы — ведь таких, как она, в нашем кино больше нет.

КЕЙТ БЛАНШЕТТ:

«Я — пленница текста»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ РИЧАРД ПОРТОН

Кейт Бланшетт

Во время Золотого века Голливуда был распространен так называемый иконический тип кинозвезды — хотя Джон Уэйн, Кэтрин Хэпберн и Хэмфри Богарт играли разноплановые роли, публика ожидала от них сохранения более или менее цельных, монолитных экранных образов. В 60-е появились Дастин Хоффман и Мерил Стрип, которые, среди прочих, были восприняты аудиторией как характерные актеры-хамелеоны и в результате оценены критиками и поклонниками скорее как обычные люди с необычными способностями, чем как звезды иконического типа.

Австралийка Кейт Бланшетт, обладая профессионализмом и непредсказуемостью Хоффмана и Стрип, напоминает еще и о былых звездах экрана (Бетт Дэвис, к примеру), которая поразила зрителей сочетанием харизмы и мастерства.

Диапазон ролей Бланшетт впечатляет. Не многие другие современные актрисы смогли бы сыграть таких «разнокалиберных» героинь — в том числе, столь ярких, — как молодая и импульсивная королева Елизавета I в фильме Шекхара Капура «Елизавета», бывшая наркоманка, пытающаяся начать новую жизнь в картине Роуэна Вуда «Маленькая рыба» и Кэтрин Хэпберн в ее лучшие годы в «Авиаторе» Мартина Скорсезе.

Выпускница Национального института драматического искусства в Сиднее, Бланшетт, в отличие от безуспешно дебютирующих на Бродвее голливудских звезд, на сцене неотразима так же, как и на экране. Ее совершенно неожиданную интерпретацию роли Гедды Габлер театральные критики определяют как большую актерскую удачу.

Два последних фильма с Бланшетт — «Хороший немец» Стивена Содерберга и «Скандальный дневник» Ричарда Эйра — позволили шире раскрыть ее актерский диапазон. Один из немногих интригующих моментов, в общем-то, неудачной картины Содерберга — это игра Бланшетт, заставившая рецензентов вспомнить о Дитрих и Гарбо.

«Скандальный дневник» Ричарда Эйра свел Бланшетт с Джуди Денч. Фильм основан на романе Зоэ Хеллер «Что она думала?», который обладает одной интересной особенностью. Неудачная связь учительницы старших классов Шебы Харт с пятнадцатилетним школьником зафиксирована с точки зрения героини с говорящей фамилией — Коветт[1] (Джуди Денч), старой одинокой коллеги Шебы, чей замысел подчинить себе молодую женщину, оказавшуюся в запутанной личной ситуации, злобен, расчетлив и обречен.

То, как в публикуемом нами интервью Кейт Бланшетт размышляет о своем ремесле и аккуратно анализирует роман Зоэ Хеллер и сценарий Патрика Марбера, подтверждает, что сейчас она — одна из самых глубоко и ясно мыслящих молодых актрис.

Екатерина Самылкина

Ричард Портон. Вы говорили, что в «Скандальном дневнике» вас одновременно привлекал и смущал характер вашей героини: вам сразу показалась близкой тонкость, уязвимость Шебы, но при этом вы с некоторой опаской отнеслись к связи вашей героини с подростком.

Кейт Бланшетт. Когда я прочитала книгу, мне понравился весь замысел в целом. Я поняла, что коллизия, о которой вы говорите, будучи самой непристойной частью истории, становится, как ни странно, наименее важной ее частью. Мне показалось необычным, даже уникальным образ Барбары Коветт — как его создала Зоэ Хеллер, автор романа: ее голос в этой драме — особенный. А Патрик Марбер написал сценарий, который наделил удивительным, ни на кого не похожим голосом и Шебу. Целью Зоэ было рассказать всю историю с точки зрения Барбары, а задачей Патрика — освободить Шебу от доминирующей роли Барбары, от ощущения, что только ей принадлежит вся правда о событиях и персонажах, об их отношениях.

Потом я подумала: «Черт, а ведь людям трудно будет проглотить такое!» Как ты сможешь объяснить подобные вещи? Вопросы, которые задают зрители по поводу происходящего на экране, — это те же вопросы, что задаю себе я, актриса. Разница между мной и зрителем в том, что как актриса я абсолютно не хочу находить решения, ответы или определения поступкам моей героини. Я просто хочу выставить все эти вопросы на всеобщее обозрение, пусть они будут открыты для обсуждения, для размышления, для понимания,

[1] Фамилия героини — Covett очень похожа на английское слово Covet — жаждать, домогаться (чего-то чужого).

«Хороший немец», режиссер Стивен Содерберг

потому что сама Шеба Харт не может в трех словах объяснить, почему она сделала то, что сделала. Она, может, сказала бы: «Я люблю его. Мой муж был преподавателем, а я — студенткой. Я была несчастлива в браке и неудовлетворена работой». Но это очень слабые отговорки. И она прекрасно понимает, как они неудачны, каждый раз, когда ее об этом спрашивают. Объяснения тому, что она сделала, нет.

Ричард Портон. Было ли что-то в актерской технике, что помогло вам добиться верной интонации и почувствовать все противоречия этого образа?

Кейт Бланшетт. Прежде всего нужно дать истории дышать, нужно понять, какова функция твоего персонажа. Шеба и Барбара — воительницы. Это самая захватывающая часть: ты сражаешься в седьмом круге ада с Джуди Денч. И тем самым создается драма. А раз я играю ради удовольствия, я не превращаю свою роль в нечто большее. Это немного неприятно, когда актер так делает. Не беритесь за роль, если вам не нравится персонаж. Как зритель я не люблю, когда мне говорят, что я должна думать. Меня не интересуют нравственные установки актера, мне интересна история — то есть то, что ты делаешь, когда играешь, скажем, Медею.

Ричард Портон. Или Гедду Габлер.

Кейт Бланшетт. Да, точно.

Ричард Портон. Несмотря на то что Шеба и Гедда — два совершенно разных персонажа, увидели ли вы что-то общее между ними? Хотя у Шебы есть все преимущества современной женщины, кажется, она чувствует себя в той же ловушке, что и Гедда, жившая в XIX веке.

Кейт Бланшетт. Да, Гедда Габлер — идеалистка, она верит в величие, в благородство, в романтические идеалы и думает, что держит ситуацию под контролем. Тогда как о Шебе — и тут мне очень помогло описание Зоэ — в романе говорится: «эльф». В ней есть что-то хрупкое, почти подростковое, воздушное и несформировавшееся. Эти прилагательные не приходят в голову, когда думаешь о Гедде Габлер.

Ричард Портон. Определенно, Гедда — натура сильная, если не сказать больше.

Кейт Бланшетт. Да, резкая в какой-то мере. Но, конечно, она не сильна настолько, чтобы противостоять самой себе. Однако в конце концов именно она дает Эльерту Ловбергу ружье со словами: «Сделай что-нибудь красивое, убей себя красиво». И он портит дело. А у нее хватает мужества завершить начатое им и убить себя. Такой выбор — не для Шебы. В финале фильма Шеба возвращается к обломкам своего прошлого, назад к тому, что ушло из ее жизни.

Ричард Портон. В романе Барбара помимо вожделения испытывает еще и классовую неприязнь к Шебе. Может быть, парадокс ситуации в том, что Шеба на самом деле вовсе не вынуждена работать — она живет, ни в чем не нуждаясь.

Кейт Бланшетт. Сложилось ощущение, что в книге классовые различия обозначены более четко, чем в фильме. Ричарда Эйра социальная расстановка сил действительно не очень интересовала. В том, что Барбара много работала и почти презирала Шебу из-за ее привилегий, есть больший смысл. Шеба выросла в состоятельной семье и могла тратить свое время на что угодно. Я думаю, что Эйр хотел, чтобы мы, исполнители, передали нездоровый двойственный характер их отношений, любви-ненависти, дружбы-вражды. Они и опекали, и недооценивали друг друга. И все это — с перебором. Поэтому эта связь и оказалась в конце концов такой нездоровой и такой разрушительной.

Ричард Портон. Некоторые критики сравнивают эту ленту с «Убийством сестры Джордж» Роберта Олдрича.

Кейт Бланшетт. И правильно, как мне кажется. Но я сомневаюсь, что Барбаре Коветт хоть раз удалось построить отношения с мужчиной или с женщиной. Ее сексуальность — это сексуальность подростка. Может быть, здесь и заложен корень ее отношений с Шебой. Они обе в ловушке. То, что Барбара ведет дневник с наклейками — золотыми звездами, — делает ее невероятно похожей на подростка, на старшеклассницу. Как ни странно, и инфантильное желание Шебы снять с себя ответственность отдает еще и юношеской потребностью все разрушать. Она не может помочь себе. Она не имеет ни малейшего представления о том, как начать менять свою жизнь. То есть рушит все бессознательно.

Ричард Портон. В какой-то степени обе героини несвободны? Их обеих что-то гнетет...

Кейт Бланшетт. Они очень одиноки, мне кажется, как и многие люди, которые даже не осознают этого. Есть один громадный источник одиночества. Посмотрите на любого, кто пишет в Интернет. Мы все разобщены по разным причинам. Я, конечно, не думаю, что многие спят с несовершеннолетними мальчиками, чтобы найти выход из своего одиночества. К счастью.

Ричард Портон. Многие актеры говорят, что наслаждаются атмосферой, которая возникает, когда играешь с великой Джуди Денч. Как Ричард Эйр помогал в создании такой атмосферы?

Кейт Бланшетт. Джуди и Ричард — старые друзья, они работали вместе в театре, так же как Билл (Наи) и Джуди. Мне очень понравился сам процесс —

«Хороший немец»

обстановка на площадке во время съемок была такой дружелюбной и открытой, как и на репетициях. Ты мог спокойно встать и попробовать сделать что-то свое, не то, что тебе предложил режиссер. Часто на съемочной площадке бывает ощущение, что тебя вынуждают держать свое решение сцены в себе до самой команды «Мотор! Начали!» и только при включенной камере раскрываться. Это хорошо. Я не возражаю против такого метода работы. Но намного больше мне нравится открытость. И я получала удовольствие от того, что остальным тоже было удобно так работать. Хотя на каждом проекте складывается свой стиль работы.

Ричард Портон. Наверное, не все режиссеры одинаково хорошо работают с актерами, не все имеют четкое представление о том, как нужно ими руководить?

Кейт Бланшетт. Некоторые режиссеры хотят знать, что они собираются получить до того, как они это получают. И я не против; я воспринимаю это как часть репетиционного процесса. Все зависит от материала. К счастью, большинство режиссеров, с которыми я работала, доверяли актерам.

Ричард Портон. Как я недавно прочитал, вы заинтересовались «Хорошим немцем» из-за того, что он воссоздавал старый голливудский стиль, который требует совсем иной техники исполнения, нежели Метод, часто используемый

«Скандальный дневник», режиссер Ричард Эйр

актерами в современных фильмах. Но даже принимая во внимание вашу театральную подготовку, я никогда не думал, что вы актриса, верная системе Станиславского

Кейт Бланшетт. Для меня любой метод, любая техника исполнения —лишь средство для решения поставленной задачи. Если есть течение — плыви по течению. Такова моя теория. Зачастую, играя в фильме, ты хочешь найти внутренние связи, а камера уже сама схватит тебя, поймает образ. Я думаю, стиль исполнения 40-х годов, в котором, как мне кажется, было много театральности, возник из-за того, что актер был вынужден искать камеру. Он должен был искать зрителя, тянуться за ним. Это не значит, что первый способ игры правдивее; просто во втором случае твоя созидательная энергия направлена вовне, а не внутрь. Сейчас человек может быть блестящим актером, но чтобы хоть немного уловить, что он говорит, надо сильно напрячься. Тогда как в фильмах 40-х огромное значение имели язык, диалоги, повествование, ритм и сюжет.

Ричард Портон. Могу предположить, что подготовка к съемкам в «Хорошем немце» включала просмотр знаменитых фильмов 40-х годов — таких как «Зарубежный роман» Уайлдера или «Касабланка» Кёртица.

Кейт Бланшетт. Я много раз пересмотрела «Милдред Пирс» Кёртица и «Дурную славу» Хичкока. И работы Хильдегард Кнеф, с тех пор как она начала сниматься в Германии.

Ричард Портон. Мне кажется, найти подходящее произношение для персонажа, иногда даже акцент очень много значит для вас. Должно быть, это пришло из театральной практики?

Кейт Бланшетт. Находить определенный способ произносить слова на чужом языке — это действительно сложный нейролингвистический процесс. Причем создать видимость, что твои слова на самом деле вылетают из уст персонажа, а не написаны сценаристом, надо так, чтобы было незаметно твоих усилий. И часто я понимаю, что если я запинаюсь или у меня сбивается акцент, значит, я не связала свой голос с замыслом. Получается, я настоящая пленница текста. К счастью, мне повезло на несколько замечательных сценариев. Ведь доверие к тексту — это то, на что можно положиться в работе. Так происходит, когда играешь, скажем, Чехова. Ты можешь безоговорочно довериться тексту, и он даст тебе силы и убежденность, он сам подскажет, почему ты говоришь то, что ты говоришь. Если ты видишь написанное между строк, тогда то, как ты передашь это, станет органичной частью действия. Когда тебе не надо ничего додумывать за сценариста — вот это актерское счастье.

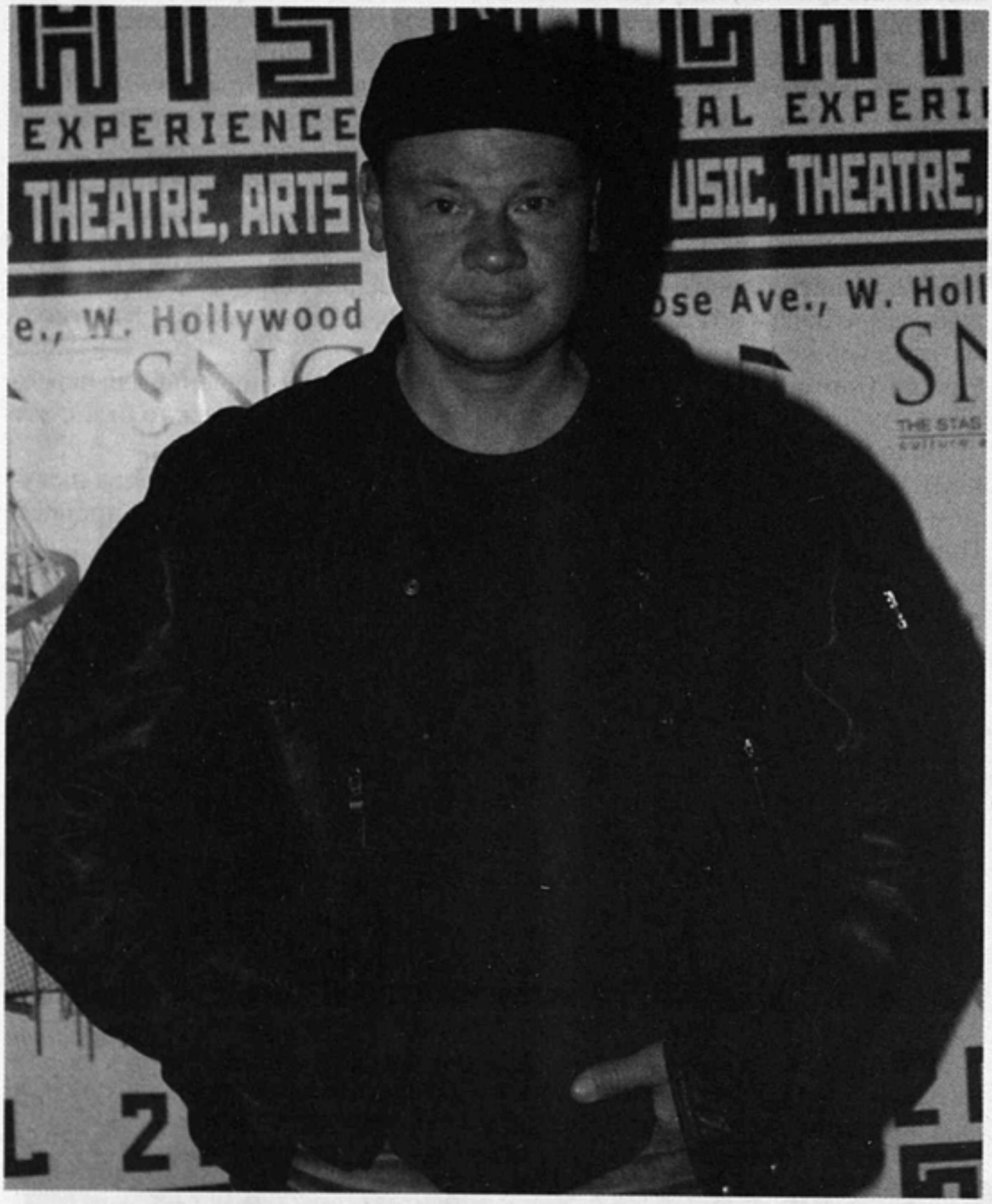
Cineaste, Spring, 2007.

Перевод с английского Е.Самылкиной

ВЛАДИСЛАВ ГАЛКИН:

«Актер — это архитектор»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ И КОММЕНТИРУЕТ АРИНА АБРОСИМОВА



Владислав Галкин

Блистательные работы в фильмах последних лет «В августе 44-го...», «Диверсант», «Гибель империи», «Мастер и Маргарита», «Казароза» свидетельствует и о востребованности, и о безусловном таланте Владислава Галкина. Иван Бездомный в его исполнении — роль-откровение и точное попадание в образ, когда у зрителей не возникает чувства неловкости, ощущения, что режиссер ошибся в выборе актера.

Владислав Галкин не страдает звездной болезнью. А между тем опыт его работы в кино перевалил за юбилейные двадцать пять лет: его актерская карьера началась в 1981 году ролью очаровательного проказника Гека в «Приключениях Тома Сойера и Гекльберри Финна» С.Говорухина.

Арина Абросимова. Известно, что современные актеры предпочитают изображать так называемых «отрицательных» персонажей — в них «есть что играть». В вашей фильмографии таких ролей, кажется, нет. Можно ли в этом случае говорить о вашей актерской разборчивости, или же режиссеры видят вас исключительно в качестве положительного героя?

Владислав Галкин. «Отрицательных» играть гораздо легче. А у меня они разные. Просто люди делятся на тех, кто может исправлять свои ошибки, и тех, кто даже не думает об этом. Вот и вся разница.

А.Абросимова. Почему вы считаете, что роль «отрицательного» персонажа играть легче?

В.Галкин. Это же некая краска, маска, как, впрочем, и любая характерная роль: изначально — «ты плохой», любые средства хороши, ничего не испортишь... Звучит грубо, но тем не менее... В «положительных» героях все гораздо сложнее — нужно оправдывать, придумывать, создавать образ, чтобы он жил, чтобы в него поверили. «Моргалы выколю, пасть порву!» — да сколько угодно! Это несложно. (Надеюсь, вы понимаете, что я не о том, как играл великий Евгений Леонов.) А быть убедительным и искренним в роли дано не многим. У нас на сегодня нет мотива для воплощения положительного героя. Потому что не многие понимают, каким он должен быть.

А.Абросимова. А вы понимаете?

В.Галкин. Да, для себя очень хорошо понимаю. Это сложно объяснить. Допустим, экранизируется известное литературное произведение, что всегда более опасно, чем фильм по оригинальному сценарию. Тем более если это произведение стало бестселлером и у него была большая читательская аудитория. Каждое из его прочтений — индивидуально, это всегда особое ви́дение. И в моем — как у любого читателя и зрителя — ви́дении переплетаются и мои чувства, ощущения, и понимание этого произведения и его героев, и мое внимание к тому, что происходит внутри меня самого, рядом со мной, снаружи, далеко от меня... Плюс множество персонажей из истории кино, театра и литературы... Но самое интересное — обыкновенный человек! Если любого человека с улицы поставить в некую ситуацию, предъявленную в том или ином произведении, что будет, как он себя поведет? Можно ли сказать, каким он окажется — плохим или хорошим? Разные люди в одной и той же ситуации проявляют себя по-своему. Каждый из нас может только прогнозировать, что поступит вот таким-то образом. Но когда мы реально попадаем в сеть нюансов, в цепь событий, которые что-то для нас и в нас открывают, то о какой однозначности можно говорить? Человек эгоистичен, и кто-то добрые дела часто совершает для того, чтобы простить свои собственные поступки, ради спасения своей души. А кто-то другой делает добрые дела, не задумываясь о награде. Но это тоже эгоизм — получать удовольствие от того, что сделал что-то хорошее. Все для себя, любимого. Удобно быть конформистом, очень удобно. Другой вопрос, что в какой-то момент обстоятельства будут тебя догонять и все равно наказывать.

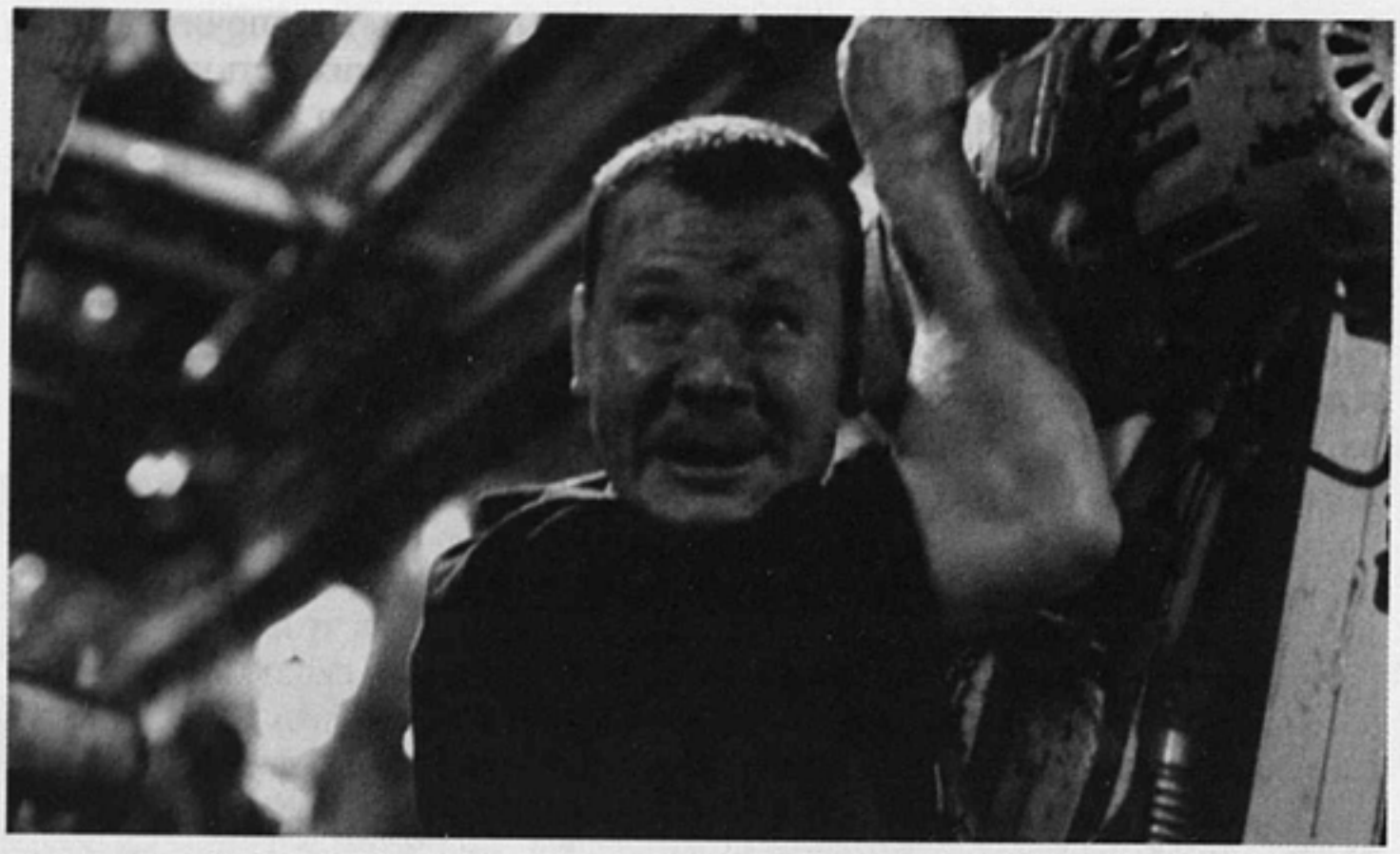
А.Абросимова. За что?

В.Галкин. За конформизм, за предательство по отношению к себе. Потому что конформист рано или поздно все равно окажется перед выбором — идти направо или налево, какую позицию занять?

А.Абросимова. В свое время для всех стал откровением «Конформист» Бернардо Бертолуччи...

В.Галкин. Да! Очень хороший пример! Но если бы мы все были максималистами, тоже возникали бы трудные ситуации. В идеале у каждого — хотя бы у большинства — на внутреннем уровне должно существовать чувство ответственности за все, что происходит вокруг.

А.Абросимова. В очередной юбилей Победы, как и в День защитника Отечества и другие патриотические праздники, на телевидении и на большом экране проходят волнами картины военной тематики, среди которых немало сделанных недавно, в наше время. Можно ли говорить, что военные фильмы последних лет — это попытка возродить основы морали?



«72 метра», режиссер Владимир Хотиненко

В.Галкин. Вот, скажем, «В августе 44-го...». Положительные ли в этом фильме герои? Я много общался с ветеранами по этому поводу. И вот ведь какая интересная штука! СМЕРШ — «смерть шпионам!» — это специальное подразделение, которое искало врагов в тылу. На руках смершевцев кровь сотен, но — и это нужно просто понять — жизнь десятков тысяч. Разумеется, попадали очень многие и многие невиновные, но — ведь война, времени разобраться, разбираться нет. Можно их осуждать? Можно. А можно их оправдать? Да, тоже можно. Или вот Катыгин в фильме «Диверсант» — он раскулачил собственную семью и сослал мать в Сибирь. Он какой? Он положительный? Отрицательный? Да нет, он просто человек, который оказался в определенных обстоятельствах в определенное время. Не забывайте, что тогда в людях с детства воспитывалась фанатичная преданность той идее, тем идеалам. Люди просто не ведали, что творят.

А.Абросимова. Скажите, вы делите кино на «мужское» и «женское» в зависимости от пола режиссера? И имеет ли для вас значение, кто ваш зритель — мужчина или женщина?

В.Галкин. Не делю и никогда не делил. Все это глупости! Я знаю массу примеров, когда женщина снимает такое содержательное, серьезное, жесткое кино, какое мужчинам и не снилось. И есть масса мужчин, которые делают совершенно бесполое кино.

А.Абросимова. Можно ли говорить о проблеме современного молодого кино?

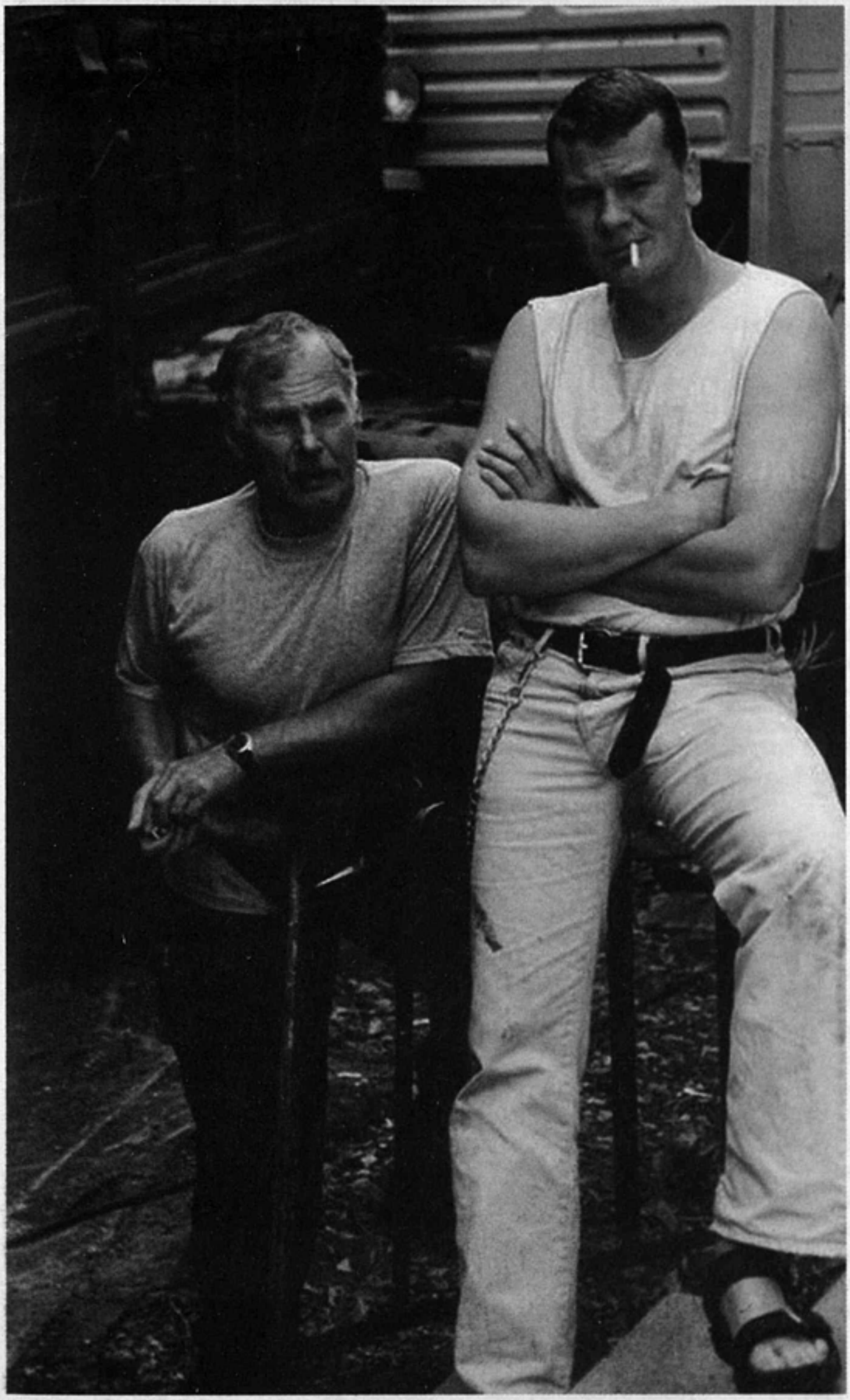
В.Галкин. Его проблема — в отсутствии цензуры, той, правильной, драматургической, творческой цензуры. И в отсутствии опять-таки ответственности. При этом есть масса молодых ребят, которые могут сделать хорошее кино. И слава богу! Но на сегодня у нас не так много такого — хорошего — кино. Фестивалей, да, хватает, а качественных фильмов мало. У нас, к сожалению, нет такой, как на Западе, градации: фильмы категории А, В... Есть общее месиво, оно поглощает хорошее и выпирает плохое. Всегда тяжелее личностям, которые хотят отстаивать свою точку зрения. Но особенно обидно, когда идут на усреднение талантливые, умные люди.

А.Абросимова. У вас два образования — актерское и режиссерское. Почему вы не пробуете себя как режиссер?

В.Галкин. Всему свое время. Как только пойму, что должен это сделать, сделаю. Пока я не вижу в этом для себя необходимости. Всегда на сто средних картин найдется пять по-настоящему хороших. Это нормально. Даша[1] не так давно снялась в дебюте режиссера Аделя Аль-Хадада «Апокриф» по сценарию

[1] Актриса Дарья Михайлова, супруга В.Галкина. — *А.А.*

Юрия Арабова о Чайковском. Эту картину не будут раскручивать, вкладывать деньги в ее рекламу. Она участвовала в нескольких фестивалях — и у нас, и за рубежом, есть призы. В прокате прошла малым тиражом. Потому что у нас сейчас, увы, нет необходимости в серьезном, интеллектуальном кино... А скажем, работать в рекламном компьютерном кино не каждому артисту интересно. Смотришь полтора часа графику, полумультфильм... Я не сторонник такого кино. Актерская профессия, конечно, исповедальная. Прежде всего по отно-



«Дальнобойщики», режиссер Юрий Кузьменко

шению к самому себе. И абсолютно одинокая. Она требует очень серьезных затрат — моральных, физических, этических, нравственных... Когда смотришь на артиста, сопереживаешь ему, включаешься в историю его героя...

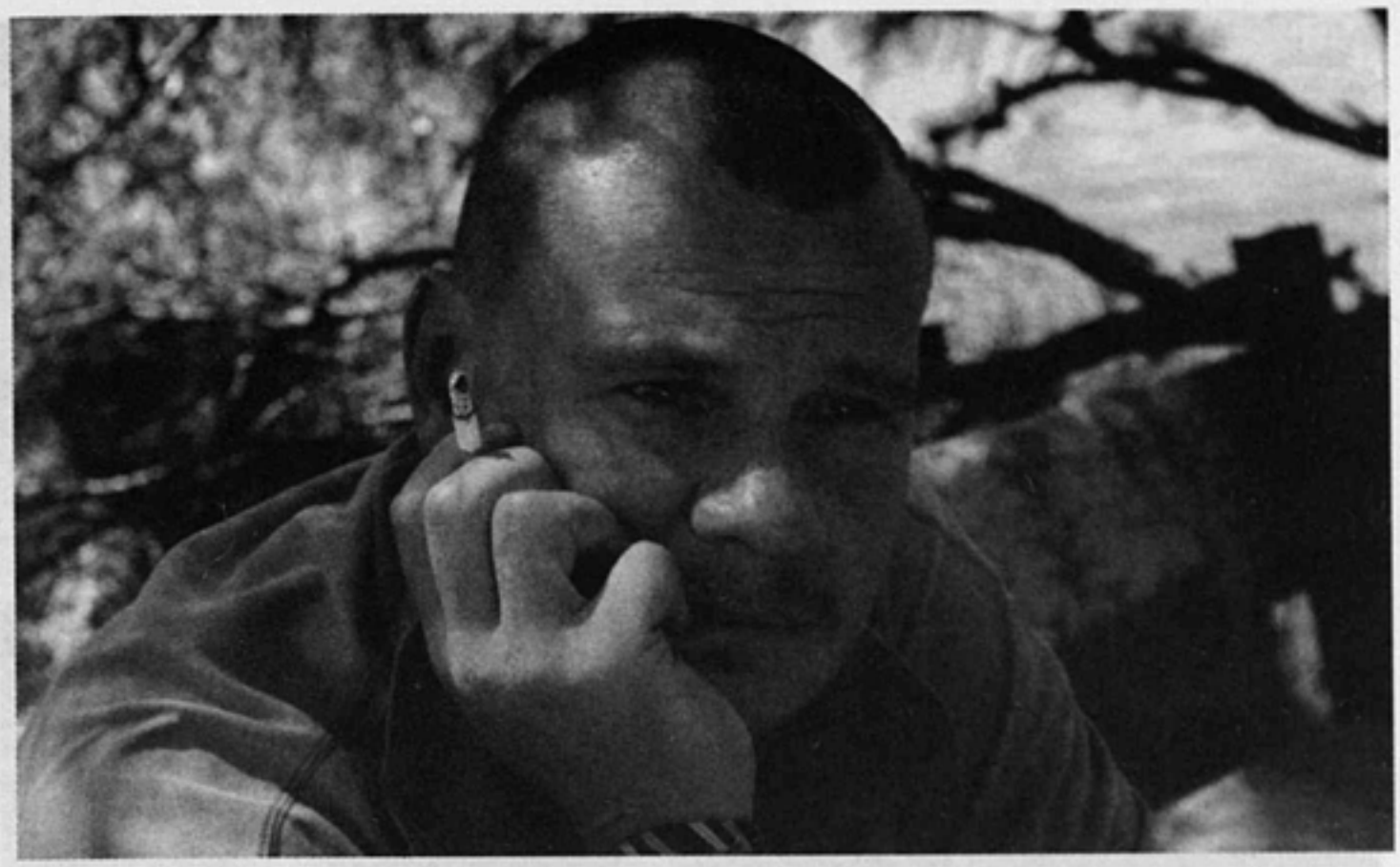
А.Абросимова. ...Это живое кино.

В.Галкин. Да! Живое! Когда в кино вернется настоящая, тонкая, подлинная драматургия, когда мы будем иметь дело с профессиональной, качественной режиссурой — тогда и сможем говорить о возрождении нашего кинематографа.

А.Абросимова. А вы в это верите?

В.Галкин. К сожалению, я имею дело с тем, что происходит сегодня. Мы часто сетуем, что никто не хочет вкладывать деньги в долгосрочные проекты. Нас научили так жить и так себя вести, что мы не понимаем: а что будет завтра? Можно ли загадывать, планировать? Живешь одним днем. Вот сегодня у тебя есть какие-то планы, а на следующий день они могут разрушиться... Нет,

«По ту сторону волков», режиссер Владимир Хотиненко



«Дикари», режиссер Виктор Шамиров

безусловно, что-то меняется в лучшую сторону. Очень хорошо помню 90-е годы... Мы постепенно выруливаем.

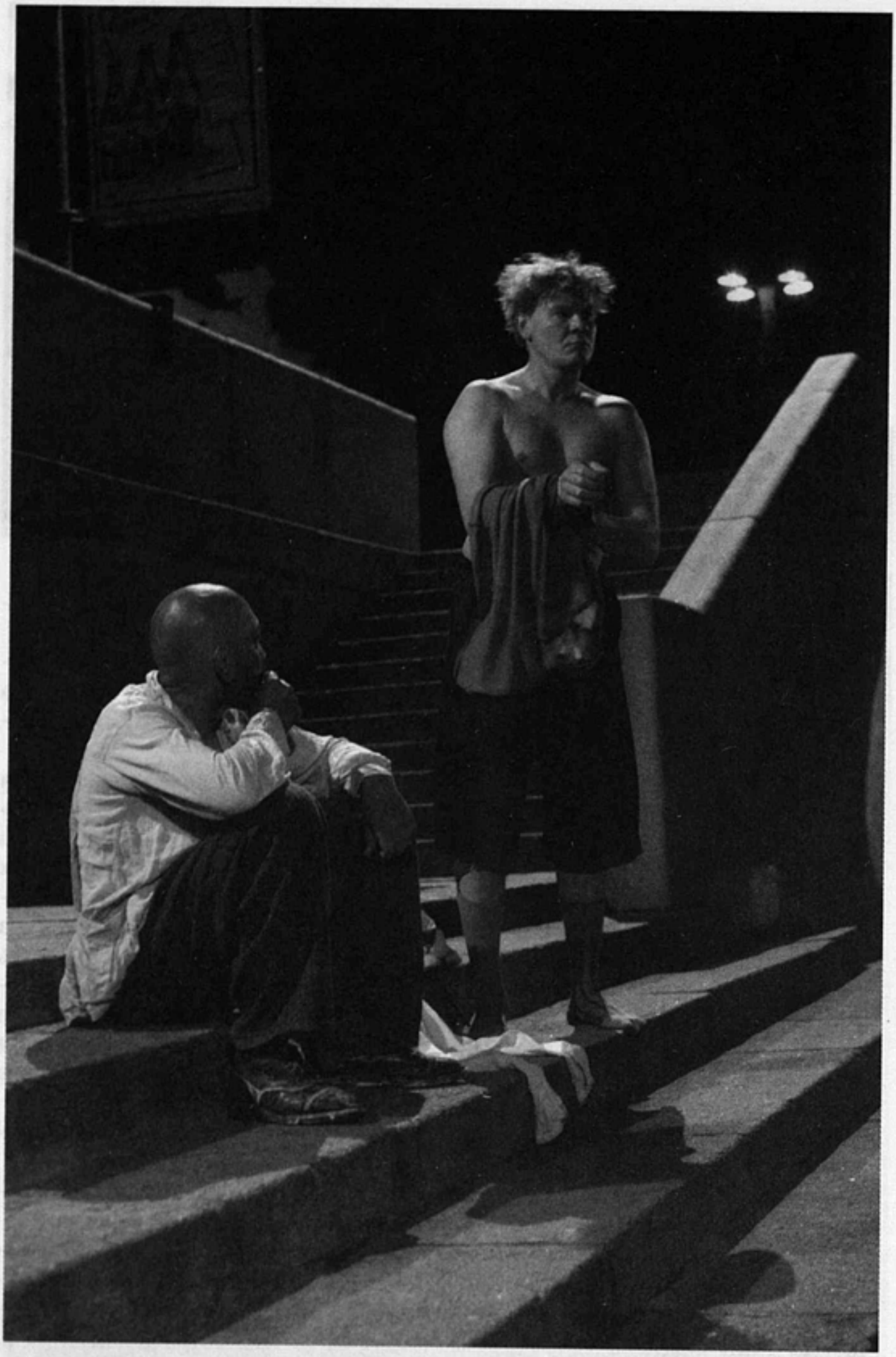
А.Абросимова. Постперестроечное поколение — это же другие люди, воспитанные в том хаосе. Сейчас, кажется, за счет искусства пытаются возродить идеалы или найти новые примеры, к которым стоит стремиться. Как вы к этому относитесь?

В.Галкин. В высшей степени положительно. Любое государство зиждется на идеологии и мифе. Если героя нет — его надо придумать. У каждого есть потребность в герое. Кинематограф Соединенных Штатов состоит из мифа о так называемой «американской мечте», который культивирует в американцах только одно — любовь к родине. После того как Сталлоне сыграл боксера Рокки, подростки ушли с улиц, перестали заниматься бандитизмом и взялись за спорт. У нас такие герои есть в реальности, не надо выдумывать их или искать где-то на стороне. Есть совершенно фантастические спортивные достижения — в боксе, в легкой атлетике! Есть чем гордиться! Я знаю человека, который из разнорабочих дослужился до директора студии — честь и хвала ему! Если кто-то посвятил делу всю свою жизнь, памятник можно ему поставить. Но не каждый идет на такое: зачем, мол, тратить силы, энергию, нервы?

А.Абросимова. Поэтому мы в России и не можем выбраться на ступень повыше?

В.Галкин. Выберемся! Слишком мало времени прошло после серьезных перемен. Мы всегда требуем результата еще вчера, но так не бывает, ребята! Разрушали страну столько лет, причем изощренно, грамотно. Такой лапоть на полмира! В 70—80-е годы, когда я в школе учился, никого не смущала официальная справка: уровень промышленности в СССР вырос на столько-то процентов по сравнению с Россией 1913 года! Бред! У меня потрясающая семья, я историю государства знал очень хорошо, не довольствуясь учебником истории. Читал взахлеб множество книг. В школе меня иногда просили не приходить на уроки истории или ставили плохие оценки, чтоб я только не баламутил народ. Сегодня я все прекрасно понимаю и не имею никаких претензий к своим школьным учителям — до какой же степени им было тяжело нести всю эту околесицу, вдалбливать ее в детское сознание!.. Прошу прощения за пафос, но думаю, что самая главная цель каждого гражданина — самосознание. Это очень важно. Только спросив с себя, ты имеешь право спросить с кого-то другого. Это отправные точки, которых надо придерживаться, и тогда будет намного проще жить. Меня с детства научили одной истине: не надо никогда никого ни в чем обвинять. Ищи причину в себе.

А.Абросимова. Наверное, трудно следовать этому принципу?



«Мастер и Маргарита», режиссер Владимир Бортко

В.Галкин. А кто говорил, что будет легко? Но я по-другому никогда не умел и, да, стараюсь никого не обвинять в своих проблемах. Если и возникает негативная ситуация, задумываешься: а что к ней привело? Начинаешь отматывать назад и видишь, в чем причина, понимаешь: никогда больше так не поступай, думай!

А.Абросимова. В одном из ваших интервью я читала, что роль Таманцева в фильме «В августе 44-го...» была вашей актерской мечтой и вы долго убеждали режиссера отдать ее именно вам.

В.Галкин. Нет, не то чтобы убеждал, просто для меня это было важно. Когда я поступал во ВГИК на режиссерский, то уже тогда очень хотел снимать эту картину. Я, что называется, вынашивал идею сценария. Впоследствии Миха-

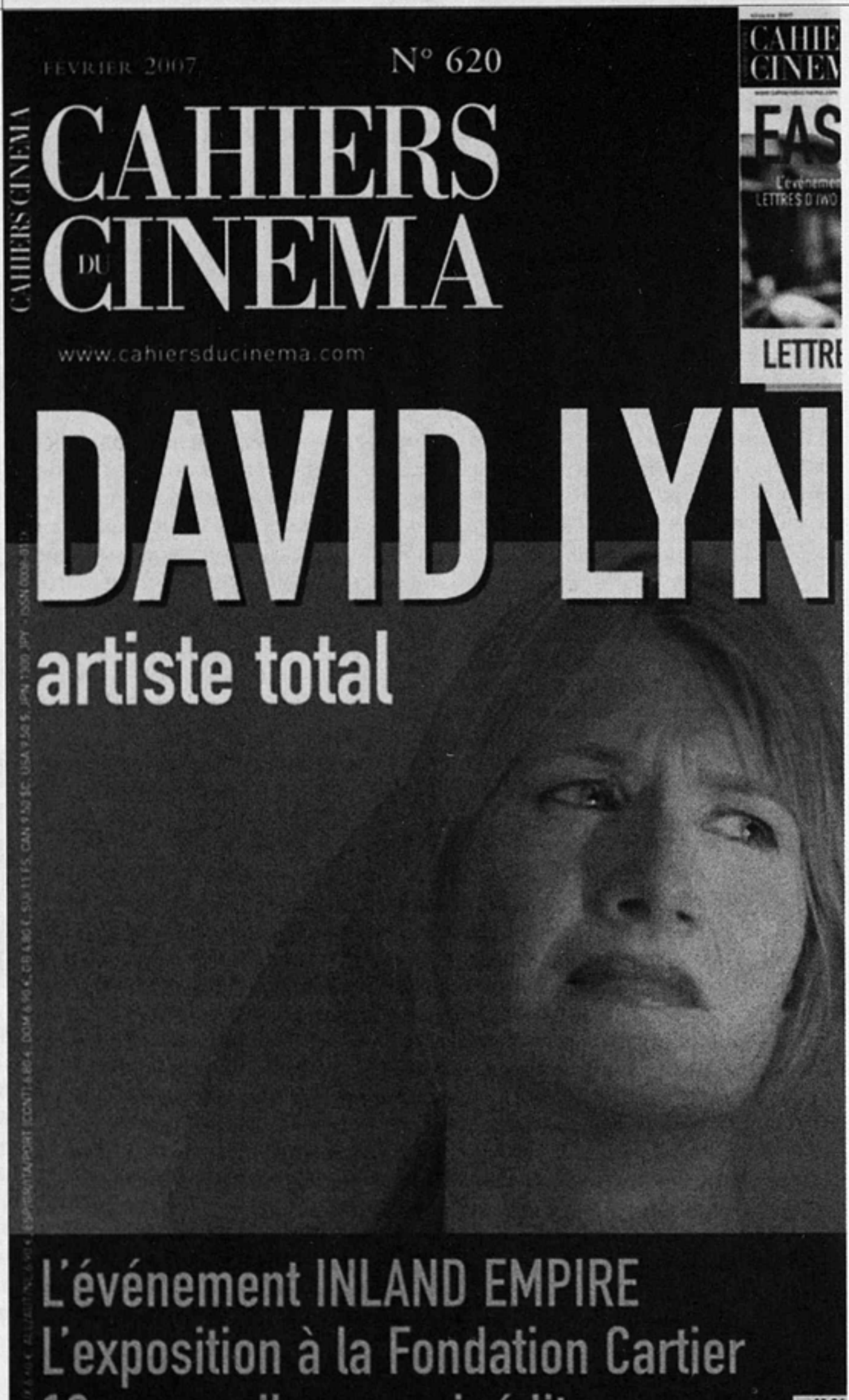
ил Николаевич Пташук запустил свой проект. Но, наверное, изначально надо было делать «по мотивам романа», чтобы не доводить дело до судебных разбирательств с Богомоловым. Как известно, было два суда, и Богомолов снял свое имя с титров фильма. Он потрясающий человек, но просто роман невозможно снять в том варианте, в каком он написан. Потому что есть законы художественной литературы и есть киноязык, его законы. А Таманцев... Вряд ли кто-то лучше меня знал этот материал. У меня было свое ви́дение этой истории: противостояние нашей команды и команды диверсантов. Акценты я расставлял на том, что и те и другие делают одно и то же дело, только одни ловят, другие — убегают. Ровно в таких же условиях наша команда могла оказаться на месте диверса́нтов в тылу врага! Их противостояние — игры взрослых мальчишек в очень нешуточные вещи. Я максимально старался делать то, что должен делать на своем месте, в предлагаемых обстоятельствах.

А.Абросимова. Актерская профессия подразумевает перевоплощение в другого человека, перенос себя в иные исторические эпохи. На вас, на вашей личности это как-нибудь отражается?

В.Галкин. Сложно сказать. Не может не отражаться, наверное. К другим временам я пробовал только прикоснуться. Каждая новая роль — это как рождение. Всегда с нуля. Каждый мой герой должен пройти весь путь развития, иначе на него неинтересно смотреть. Для меня это очень захватывающий процесс, поскольку в большей степени я созидатель, а не разрушитель. Актер — это архитектор, создатель нового образа внутри себя, из себя.

А.Абросимова. Извините, но, по-моему, вы — человек не то чтобы очень современный. Людей подобных суждений сейчас очень мало. В нашем времени вы как себя чувствуете?

В.Галкин. Вся эта «современность», «модность» — это такой переходный возраст, юношество, когда ломается голос, когда для тебя важно: вот я модный. Это как болезнь, которой нужно переболеть. Если мне придется выбирать: быть самим собой или быть модным — я, конечно, постараюсь остаться самим собой. Ты — это ты и воспринимаешь жизнь через призму своего мироощущения, мировоззрения. Зачем пользоваться чужими фантазиями и стандартами? Идти в ногу с временем? А кто это придумал, что время идет с тобой в ногу?



Обложка «Кайе дю синема» (февраль, 2007 год)

ИННА КУШНАРЕВА

Другая история «Кайе дю синема»

Легенда о «Кайе дю синема» может быть сведена к следующему общеизвестному набору фактов. Имена — Базен, Трюффо, Годар, Ромер, Шаброль, Риветт. Боролись против «папиного» кино, пропагандировали недооцененных голливудских классиков, все поголовно были синефилами, готовили наступление «новой волны», плавно перешли в режиссуру. Еще, может быть, вспомнят, что в 1968-м бывшие «юные турки» поучаствовали в протестах против закрытия парижской Синематеки, а также в срыве Каннского фестиваля. Но это уже скорее личные истории отдельных персонажей. И здесь как бы ставится точка.

Однако история журнала на этом далеко не закончилась. Чтобы понять сегодняшнюю позицию и политику журнала, а заодно объяснить, почему именно такие авторы и фильмы были привезены на Дни «Кайе дю синема» в Москву (что вызвало, возможно, некоторое недоумение у московской публики), нужно по-другому расставить акценты.

На протяжении своей истории «Кайе дю синема» проблематизировал идеи, на которых зиждилась его эстетика и редакционная политика в 40—50-е годы: синефилию, авторское кино, понятие «мизансцены», базеновскую идею онтологической природы кино, аполитизм и интеллектуальную независимость кинокритики. На этом пути были свои эксцессы и разрывы, в конечном итоге было найдено равновесие.

1. «Новая волна»

«Кайе дю синема» отнюдь не сразу стал критическим оплотом «новой волны». В начале 60-х перед лицом зрительского и коммерческого успеха молодого французского кино журнал, мягко говоря, растерялся. Тому было множество причин. «Кайе», всегда мыслившему категориями «авторов», а не школ или национальных кинематографий, сложно было писать о «новой волне» как о самостоятельной тенденции. Идентичность журнала в 40—50-е строилась преимущественно вокруг классического голливудского кино. Между 1960 и 1961 годами, когда на экраны уже вышли главные фильмы французской «новой волны», «Кайе» продолжает писать, главным образом, о Лоузи, Ланге, Фуллере и Преминджере. Только в середине 1962-го, то есть фактически через четыре года после появления «новой волны», «Кайе дю синема» перейдет к активной поддержке «своих». Для этого потребуется переключиться с классического Голливуда на европейское кино. И заново определить истоки актуального кинематографа, обратившись к таким фигурам и явлениям, как братья Люмьер, Жан Ренуар, Жан Руш и «синема-верите».

Найти новый язык описания мешает крайне настороженное отношение

«Безумная любовь», режиссер Жак Риветт

к кинематографическому модернизму. В начале 60-х вкусы «Кайе дю синема» остаются консервативными. Журнал не принимает нью-йоркскую школу, негативно отзывается о «Тенях» Джона Кассаветеса, в специальном номере об итальянском кино отводит итальянским пеплумам больше места, чем Пазолини или Бертолуччи. Дискуссия вокруг «Приключения» Антониони и «В прошлом году в Мариенбаде» Рене раскалывает редакцию на два лагеря. Высказывание Андре Лабарта, противоречащее основополагающим тезисам Базена, звучит почти революционно: «снимать кино — это отнюдь не просто фиксировать реальность на кинопленке». Главным «классицистом» был тогда возглавлявший журнал Эрик Ромер, тяготевший к суждениям с высот вневременного хорошего вкуса и музеефикации классики в ущерб кинематографической актуальности. Лидером группировки «модернистов» стал Жак Риветт, пришедший к модернизму через увлечение абстрактной живописью, современной философией и музыкой Булеза. Он даже пишет о необходимости создания «атонального кинематографа». Риветт хочет открыть журнал новым интеллектуальным веяниям, инициируя появление в нем пространных «не-киношных» интервью Барта, Леви-Стросса и Булеза. В июне 1963-го состоялась решительная схватка. Параллельно готовятся два конкурирующих номера. Но побеждает команда Риветта. Ромер вынужден покинуть редакцию. Как пишет Антуан де Баек, «латинский дух одержал победу над гётевским классицизмом». Программной становится статья Риветта о Чаплине, в которой он, пользуясь оптикой бартовской работы «О Расине», увидел в Чаплине первого киномодерниста. Риветт переносит акцент на понимание, на бартовское «подвешивание в производстве смысла», на кино, органично включающее в себя саморефлексию. Обновляется обойма режиссерских имен: теперь это Рене и Годар, Антониони и Бунюэль.

2. Синефилия

В 1962 году в истории «Кайе» случился малоизвестный, но значимый эпизод, получивший название «школа Мак-Махаона». «Мак-Махаон» — парижский кинотеатр, специализировавшийся на показе американских фильмов, не просто редких, но вообще не выходивших в американский прокат и чуть ли не снятых с полок американских дистрибьюторов. Члены существующего при кинотеатре киноклуба в какой-то момент начинают писать в «Кайе». Группировка выгодно отличается последовательностью в своих пристрастиях и глубокой эрудицией.

В статьях «школы Мак-Махаона» синефилия предстает в своих самых экстремистских, почти фашизоидных формах. Они пишут о завороженности фильмом, о растворении зрителя в зрелище, которое заканчивается катарсическим освобождением, дарованным не всем, а лишь немногим избранным. О том, что «постановка», (mise-en-scène, — основополагающее понятие для «Кайе») должна быть прозрачной, без швов, чтобы ничто не мешало зрителю полностью погрузиться в иллюзию воображаемого. Это разительный контраст с неизменной установкой «Кайе дю синема» на понимание и критическую дистанцию по отношению к любому зрелищу. История закончилась довольно быстро, мятеж был жестко подавлен, но травматический след остался. С этого момента вокруг понятия «mise-en-scène» постоянно ведется серьезная полемика.

У синефилии есть точная дата смерти — май 68-го: убили ее политический активизм и теория «общества спектакля». Серж Даней пишет: «Май 68-го подтвердил то, что уже давно подозревал Годар: кинозал — дурное место во всех значениях этого слова, одновременно аморальное и неадекватное. Место истерии, непристойного соблазна зрения, вуайеризма и магии. Место, куда приходили «поспать в плане-постели, чтобы увидеть слишком много и — вообще ничего не увидеть». Ему вторит Луи Скорески, рисующий портрет синефила — «маньяка титров и примечаний, пожираемого «киносексуальной страстью», ненавистника «новой волны», но фаната, например Жака Турнера, типичного режиссера — предмета безумной любви к целлулоиду». В 1978-м Паскаль Кане подчеркнет, насколько для синефилии важна голливудская норма. Синефилия противостоит маргинальности в любой форме, будь то маргинальность «новой волны» или модернисткого кинематографа, поскольку располагается в том же поле, что и широкая публика, но всегда стремится подчеркнуть разрыв с ней: «старая синефилия — не что иное, как заботливо

«Вперед, молодежь», режиссер Педро Коста

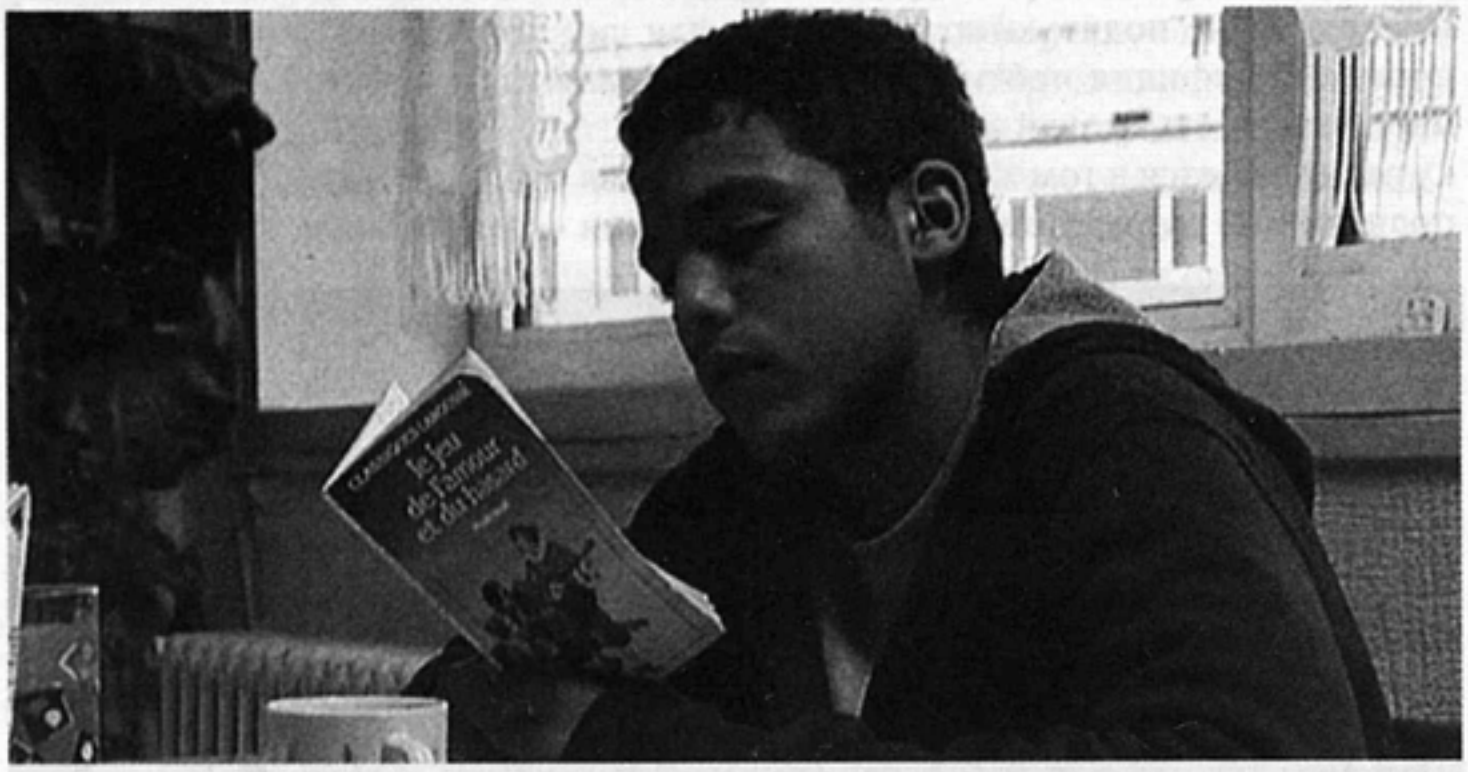
«Монахиня», режиссер Жак Риветт

культивируемое мелкое извращение, слепое к собственной паразитирующей природе».

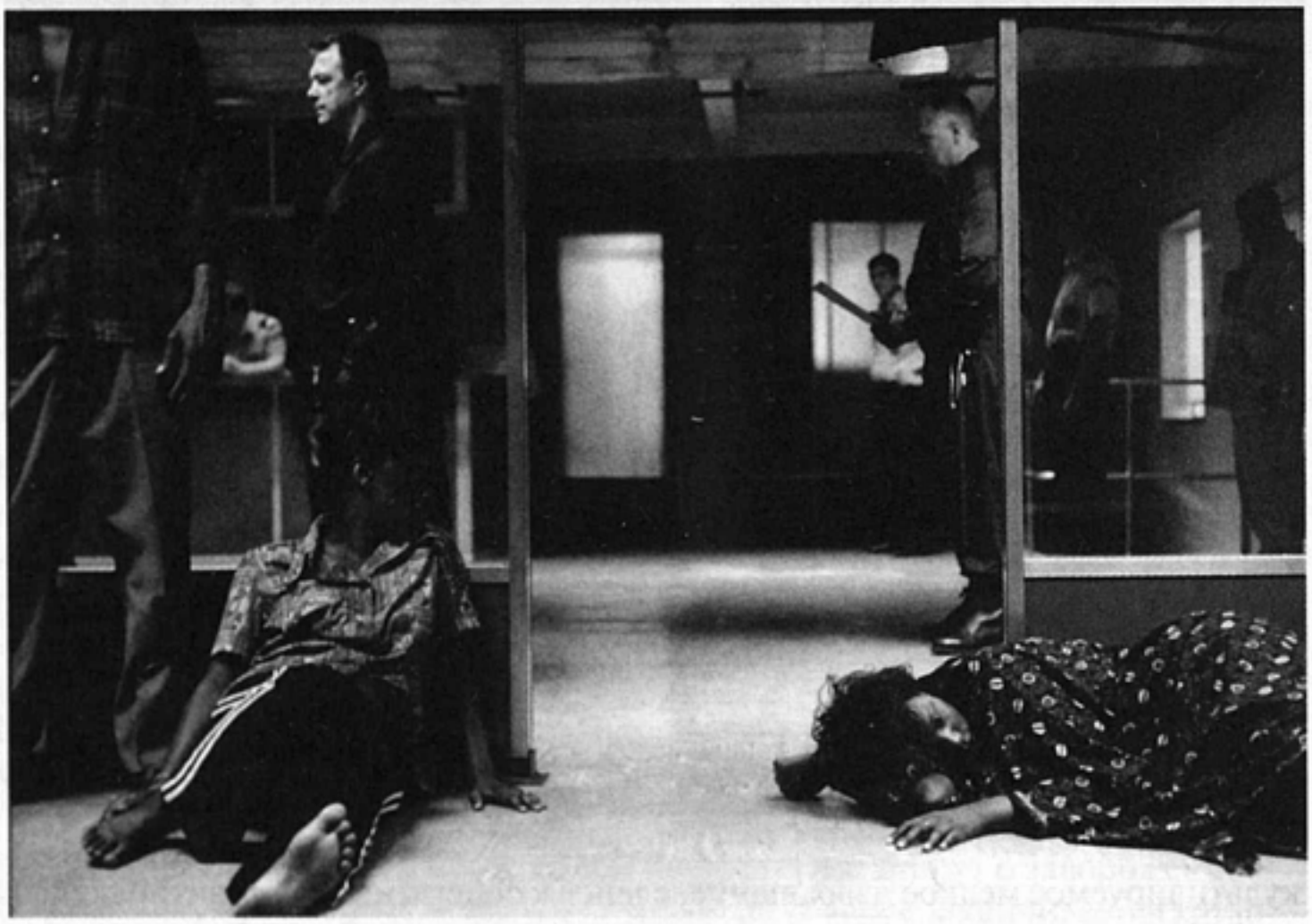
После политических и теоретических эксцессов 1969—1974 годов. «Кайе» заново проделает критическую работу по пересмотру и переоценке классического наследия. Важную роль он сыграет и в «культурной» реабилитации американского (и не только) жанрового кинематографа. В 70-х журнал одним из первых с увлечением станет писать о спагетти-вестернах, хоррорах, фильмах Кормена, Кроненберга, Карпентера, Джо Данте. В середине 70-х Оливье Ассаяс прочтет «Челюсти» Спилберга через Лакана, а Серж Тубиана — «Кинг Конга» через Бодрийара — так журнал поучаствует в возникновении журналистской и академической моды на анализ массовой культуры высоколобыми

методами. Эта линия до сих пор представлена в журнале, но сейчас ее роль скорее второстепенна.

«Кайе дю синема» хочет прежде всего любить кино, о котором он пишет. «Нам хотелось перечитывать Форда, а не Хьюстона, препарировать Брессона, а не Рене Клера, подвергать психоанализу Базена, а не Полину Кейл...», как заметил тот же Даней. Это не мешает журналу продолжать искать авторов внутри жанрового кино. Например, на обложку январского номера этого года в качестве главного события месяца вынесен Джонни То и его фильм «Выборы».



«Увертка», режиссер Абдуллатиф Кешиш



«Рана», режиссер Николя Клоц

3. Если не «новая волна», то кто же?

Произошедший в первой половине 60-х переворот принципиален для понимания всей последующей эволюции журнала. «Кайе дю синема» дорога́ идея открытости кинематографа. Отныне его авторы хотят быть не судьями явления законченного и сложившегося, но свидетелями явления, находящегося в становлении.

В начале 60-х возникает разнородное движение, получившее название «новый кинематограф» (cinéma nouveau). Это фильмы совсем молодых режиссе-

ров из самых разных стран (а не только из Франции и Америки), которые образуют противовес маститым голливудским классикам 40-х и 50-х. Именно в это время радикально расширяется кинематографическая карта. На ней появляется Центральная и Восточная Европа (Вера Хитилова, Душан Макавеев, Иштван Сабо, Милош Форман, Ежи Сколимовский), Бразилия (cinéma novo), Португалия (Глаубер Роша), по-новому предстает Италия (Бертолуччи, Пазолини). Критики «Кайе дю синема», не выходившие за пределы нескольких парижских кинотеатров, начинают посещать международные фестивали. Если раньше «Кайе», обращаясь к экзотическим кинематографиям, стремился выделить в них универсальное содержание, выводящее их за рамки национальной специфики (классицист Мидзогути против Куросавы как узкояпонского явления), то «новый кинематограф» приходится вписывать в его индивидуальный национальный и исторический контекст.

Новые вкусы входят в противоречие с классической для журнала идеей «мизансцены» как искусства размещать тела внутри пространства. В этом понятии заложена постановочность (как говорят о постановочной и непостановочной фотографии), то есть своего рода театральность, декорации, хорошо поставленный свет, технический персонал — все то, до чего «новому кинематографу» нет дела. Парадоксальным образом чужое, «экзотическое» кино позволило тогда иначе взглянуть на свое собственное — «новую волну».

«Кайе дю синема» сохранил эту открытость и уже никогда не замыкался только на национальном кино и Голливуде в качестве Другого для французского кино. За последнее время в журнале можно было прочесть досье о Цзя Чжанкэ, Джонни То, о подъеме южнокорейского и аргентинского кино, японской анимации и т.д.

Еще один важный эпизод в эволюции журнала — понятие «прямой кинематограф» (cinéma direct), возникшее в конце 60-х. Оно складывается вокруг нового фильма Жака Риветта «Безумная любовь» и наконец-то оцененного редакцией Джона Кассаветеса. В этих картинах возникают новые отношения между «документальностью» и «художественным вымыслом», их взаимопроникновение, желание «снимать по-живому», сохраняя право на вымысел. Фильм Риветта (его продолжительность — 252 минуты), подрывающий кодифицированное время кинопроекции, становится поводом для размышлений о темпоральности кинематографа и заново поднимает вопрос о монтаже, заставляя обращаться к опыту Вертова и Эйзенштейна.

«Новый кинематограф» и «прямой кинематограф» подталкивают к пересмотру теории авторского кино (cinéma d'auteur). Новый автор, даже если это Риветт, далек от того, чтобы быть демиургом, контролирующим каждый аспект фильма. Наоборот, он открыт случайностям съемочного процесса, тесно связан с группой единомышленников, претендующих на равноправное участие в творческом процессе. Вместо «политики авторов», провозглашенной в конце 50-х, — идея «политики без автора», коллективного произведения.

4. Политические и теоретические страсти

Классические желтые номера «Кайе дю синема» были принципиально аполитичны. Политизация не навязывается журналу извне, но становится неизбежной, учитывая занятые эстетические позиции. Деятели открытого журналом «нового кинематографа» известны своей политической ангажированностью. В 1966 году французская цензура запрещает фильм Жака Риветта «Монахиня» по роману Дидро. В 1968-м разворачиваются события вокруг снятия Анри Ланглуа с поста директора парижской Синематеки. Политизация переживается как солидарность с эволюцией любимых авторов.

Специфика «Кайе лю синема» заключается в том, что он с подозрением относится к тем фильмам о политике, где она представлена только на уровне сюжета. Начало было положено жесткой критикой «Дзеты» Коста-Гавраса. У «Кайе» более тонкое и сложное понимание политического кинемато-

графа. Это своего рода политическое кино без героя, где внутри фильма монтажом, диалектикой точек зрения разрушена удобная инстанция персонажа, с которой мог бы идентифицироваться зритель. «Кайе» отказывается защищать фильмы, которые, декларируя политическую ангажированность в плане содержания, не отвечают эстетическим императивам в плане выражения и формы. Это позволяет, в частности, понять, почему представленные в московской программе Дней «Кайе» «Рана» Николя Клоца и «Увертка» Абдуллатифа Кешиша считаются важнейшими политическими лентами во французском кино последних лет.

В «Увертке» учительница из парижского пригорода приобщает свой многонациональный класс к французской культуре: под ее руководством дети арабского происхождения разыгрывают спектакль по образцовой «французской» пьесе Мариво «Игра любви и случая». Кешиш, рассказывая о конфликтной интеграции эмигрантов во французское общество, сумел избежать клише, на которых паразитируют «фильмы о пригородах» (насилие, наркотики, агрессия, девушки в хеджабах), отчего сама постановка проблемы не стала менее драматичной. «Рана» посвящена самому обездоленному классу — нелегальным эмигрантам из Африки и их жизни в Париже. При этом поражает почти монументальная красота, которая и становится основой политического выбора и высказывания. Как писал в своей рецензии Жан-Мишель Фродон: «Николя Клоц и оператор Элен Лувар добивались этой красоты как нервного и политического ответа на реальную ситуацию... Когда происходит бессмысленное насилие, когда отправляют обратно на родину (на верную смерть) тех, кто приезжает легально, у кого есть близкие... — на это сейчас можно ответить только достоинством формы, благородством взгляда, обращенного к этим людям и возвращающего им уважение, в котором им все отказали...»

Любой фильм оказывается политическим в той мере, в которой он определяется создающей его идеологией, поскольку нулевой степени идеологии не существует. Опираясь на идеи Альтюссера, Жан Нарбони и Жан-Луи Коммолли в конце 60-х публикуют в «Кайе» классический анализ отношений кинематографа и идеологии. Их поддержат Серж Даней, привлекающий инструментарий Дерриды и Барта, Паскаль Бонитцер и Жан-Пьер Удар, опирающиеся на методы лакановского психоанализа и семиологию. Снова ставится под сомнение фундаментальное положение базеновской эстетики об онтологической природе кинематографа, который якобы естественным образом фиксирует на кинопленке саму реальность. Основное положение политической эстетики «Кайе» на переломе 60—70-х годов: кино воспроизводит вещи не в их конкретной реальности, но вещи, уже пропущенные через идеологию и определяемую ею систему репрезентации. Прозрачность классической дискурсивности, как бы стертой и незаметной глазу, маскирует репрезентацию, выдавая культуру за природу.

Теоретические работы, публиковавшиеся в журнале в период 1969—1974 годов, до сих пор перепечатываются в солидных академических антологиях по теории кино и киноведению. Достаточно упомянуть, что именно в «Кайе дю синема» была опубликована знаменитая статья Жан-Пьера Удара «Сшивка» (Suture), предмет одной из самых бурных теоретических дискуссий в киноведении 70-х годов.

Теория «сшивки» показывает, как в классическом нарративном кинематографе стирается, «зашивается» место Другого внутри текста. Зритель поглощен происходящим на экране, но в какой-то момент его удовольствие подрывается осознанием рамки кадра, то есть того, что он смотрит «чужими» глазами, что изображением манипулируют у него «за спиной». Травматично-отчуждающая точка зрения тут же приписывается кому-нибудь из персонажей, с которым зритель может идентифицироваться, тем самым залечив свою травму. В классическом фильме не может быть свободно парящего взгляда камеры, он должен быть закреплен за одним из героев.

Замечательно, что программа создания «материалистической модели ки-

нематографа» в итоге привела к обогащению методов формального анализа. Коммолли публикует серию статей под характерным названием «Техника и идеология: камера, перспектива, глубина кадра». Раймон Беллур размещает покадровый анализ сцены из «Птиц» Хичкока, Ноэль Берч публикует цикл статей, посвященных генезису элементов киноязыка, позже собранных в знаменитую книгу «Праксис кинематографа».

Вернувшись в середине 70-х к киножурналистике, «Кайе», однако, не растерял теоретический запал. Для анализа моды на ретро и политического ревизионизма «Ночного портье» Лилианы Кавани и «Лакомба Люсьена» Луи

«Тени», режиссер Джон Кассаветес

«Эти встречи с ними», режиссеры Жан-Мари Штрауб, Даниель Юйе

Малля привлекается Мишель Фуко. Позднее именно Серж Даней обращается к Жилю Делёзу с предложением написать в журнал о Годаре, сыграв важную роль в его повороте к осмыслению кино. Особое место занимают отношения «Кайе» с Жаком Рансьером. На журнал в свое время серьезно повлияла его критика Альтюссера. Позднее Рансьер участвует в специальном номере «Образы-вехи», посвященном методам анализа исторической и идеологической генеалогии образов. В нынешнем «Кайе» Рансьер, занимающийся

среди прочего теорией визуальности, публикует статьи об актуальном кино: об «Эстер Кан» Деплешена и «Пленнице» Шанталь Акерман, «Таинственной реке» Клинта Иствуда и «Догвиле» фон Триера[1].

5. Режиссерская обойма. Формат «Кайе»

Во второй половине 60-х произошел окончательный разрыв журнала с коммерческим кино. Ключевой стала полемика вокруг фигуры Клода Лелуша, находящегося на пике успеха с «Мужчиной и женщиной». «Кайе» решительно выдворяют его из авторского кино как одиозную фигуру, паразитирующую на стилистике «новой волны». Этот факт поясняет, почему на фильмы, представляемые «Кайе», не следует ходить любителям советских Недель французского кино, французских комедий и фильма «Амели». Начиная с 1965 года, коммерческое французское кино и журнал развиваются в двух совершенно не пересекающихся между собой направлениях.

У «Кайе» сложился свой корпус авторов, которым они останутся верны на протяжении многих лет: Риветт, Ромер, Годар, Эсташ, Гаррель, Штрауб и Юйе. Если хотите, заговор. Любопытно, что из этого списка сначала исчезнет Шаброль, а потом и Трюффо. В начале 70-х, в эпоху политического активизма, упоминания о фильмах Шаброля перемещаются в подвал, отведенный обзорам коммерческого проката. Журнал более снисходителен к Трюффо времен «Сирен с «Миссисипи», но «своим автором» его все равно не считает. В 1970 году происходит болезненный разрыв. Только в октябре 1980 года Серж Тубиана форсирует возврат к Трюффо. Но тут уже полным ходом реализуется политика Тубиана в качестве главного редактора — его попытка вернуться после крайностей и радикализма к (золотой) середине.

В маоисткие годы «Кайе дю синема» остается почти без читателей и практически без фильмов. Но остаются Жан-Люк Годар, Жан-Мари Штрауб и Даниель Юйе. Как замечает Антуан Ле Баек: «Штрауб и Годар — это основа выбора «Кайе дю синема», то, что останется, если отнять всех остальных авторов». «Отон» Штрауба и Юйе был единственным фильмом, позволившим в какой-то момент совместить несовместимое: синефилию, теоретическую и политическую программу. Во многом, чтобы вернуть себе расположение Годара, «Кайе» ударился в маоистскую авантюру, пережив драму собственной вторичности и несамостоятельности на площадке, уже давно поделенной другими левацкими группами. Эти режиссеры — Штрауб и Годар — суть одно с кинематографом, как его понимает журнал, поэтому им не нужно кино как зрелище («могила для глаза», как его называл Серж Даней). Эта радикальная режиссерская позиция присуща кино изнутри, а не навязана извне. Паскаль Бонитцер подчеркивал, что эти авторы располагаются на двух противоположных концах кинематографической современности, ограничивая ее спектр. Штрауб и Юйе идут вспять движению кинематографа, высвобождая вытесненное им в подсознание — театр, музыку, оперу, скульптуру, приходя при этом фактически к аскезе.

Показательным примером может служить привезенная в Москву на Дни «Кайе дю синема» последняя работа Штрауба и Юйе — «Эти встречи с ними». Статичные планы: непрофессиональные актеры (односельчане авторов, обосновавшихся в Италии), размещенные в чувственно-осязаемом пейзаже, декламируют сложный риторический текст Чезаре Павезе о встречах богов со смертными, отсылающий к Гельдерлину и Эмпедоклу. Минимум монтажа и движений камеры. Тонко проработанная звуковая дорожка. Кинематограф «тройного сопротивления», как его называл Серж Даней: сопротивление текста телам, места — тексту и тел — месту. «Базен+Маркс=Штрауб+Юйе». Такова формула, выведенная нынешней редакцией «Кайе», — впрочем, в свя-

[1] Делёз и Рансьер особенно близки «Кайе», поскольку они и как зрители любят то же самое кино. В отличие, например, от Фуко, в возмущении ушедшего с показа «Здесь и там» Годара, или видного киносемиолога Кристиана Метца, также сыгравшего важную роль в создании кинотеории «Кайе», но признававшегося, что ему совершенно чужды вкусы журнала.

зи с печальным событием: в прошлом году не стало Даниель Юйе, давней спутницы и постоянного соавтора Жан-Мари Штрауба.

Годар, наоборот, уходит от идеи чистого кино, сталкивая медиум с фотографией, видео, телевидением, заполняя звуковую дорожку голосами, шумами, цитатами, обрывками музыки. Занимается «педагогикой»; останавливая изображение, дублируя его, комментируя, показывая пальцем, отражая его в других изображениях. Фигуры Годара и Штрауба до сих пор определяют оптику кинокритиков журнала. У противников даже существует термин для типа фильмов, которые защищают в «Кайе», — «пост-штраубо-годаровский кинематограф».

«Кайе дю синема» всегда замечательно пристрастен. Он никогда не стремится к полноте обзора. Он защищает (нельзя не отметить частое употребление именно этого глагола) своих авторов и свои фильмы. Это «утвердительная» критика, для которой позитивная программа важнее повода блеснуть остроумием и литературными талантами.

В каждом номере журнала эта критика по-своему размечает и перекраивает поле кинематографа, игнорируя господствующую конъюнктуру. Каннский призер вроде «Вавилона» Иньярриту может оказаться задвинутым в рубрику «И другие фильмы, выходящие в прокат» с минимальным количеством уделенных ему печатных знаков. А на первый план в качестве главного события выйдет «Вперед, молодежь!» португальца Педро Косты, чье имя вряд ли что-то скажет неискушенному читателю. До сих пор остается актуальным описание идентичности «Кайе», данное Паскалем Бонитцером еще в 80-х: «По своим вкусам журнал всегда был миноритарным, приверженцем того, что располагается по краям и, как выражался Эйзенштейн, «за кадром». Во времена студийных съемок миноритарной была природа, «мизансцена» была миноритарной по отношению к сценарию, глубокий фокус — по отношению к монтажу. Даже Голливуд был миноритарен на вкус французов в эпоху «французского качества». Интерес к монтажу и к опыту советского кино 20-х годов был миноритарен во времена господства того же самого Голливуда конца 60-х. Теоретическое безумие и левацкий волюнтаризм 70-х, проповедование исключительно великих маргиналов европейского кинематографа (Кармело Бене, Годара, Штрауба, Дюрас) — на грани полного замыкания, окостенения и вообще экономической смерти журнала — также парадоксальным образом возникает из потребности в разреженном воздухе, но в то же время в живом, строящемся (in progress) кинематографе».

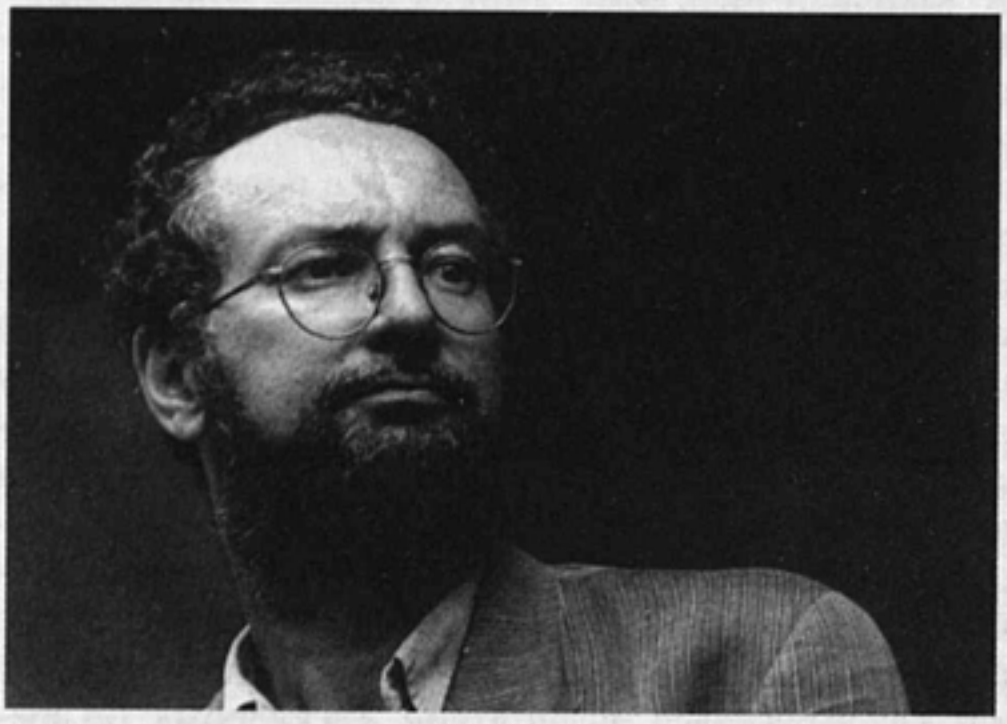
Выбор «Кайе дю синема» — это ни в коем случае не вопрос снобизма. Принципиальное решение журнала — продолжать писать преимущественно о фильмах, выходящих в прокат, «поддерживая «медийную хронологию» и тем самым выделяя кино в потоке аудиовизуальной продукции». Подобно тому как когда-то «Кайе дю синема» отказался стать сугубо теоретическим и академическим журналом, так и теперь он сопротивляется перспективе стать изданием, посвященным исключительно «фестивальному кино». В союзники снова берутся американские авторы — Клинт Иствуд, Дэвид Линч, М. Найт Шьямалан, хотя и они, увы, оказываются уязвимы сегодня, когда «бедное кино становится все беднее, а богатое — все богаче», как это сформулировал Николя Клоц, режиссер фильма «Рана», представленного в Москве[2]. Но тем больше кино нуждается в защите — позиция, вокруг которой издавна строилась идентичность авторитетного киножуранала.

[2] Вспомним судьбу диптиха Иствуда в российском прокате: в последний момент «Флаги наших отцов» снимаются с репертуара и выходят сразу на DVD, а на широкий экран выходят только «Письма с Иводзимы».

ЖАН-МИШЕЛЬ ФРОДОН:

«Мы не хотим захлопывать дверь»

БЕСЕДУ ВЕДЕТ ИННА КУШНАРЕВА



Жан-Мишель Фродон

Инна Кушнарева. Как вы определите специфику журнала «Кайе дю синема»?

Жан-Мишель Фродон. Кайе» — это ежемесячный журнал, задачей которого является критическая работа, направленная на то, чтобы понять актуальное состояние кинематографа, а вместе с ним и сегодняшнее состояние мира. Кино, которое защищает наш журнал, — это те режиссеры, чьи фильмы мы привезли на Дни «Кайе дю синема» в Москве: Жан-Мари Штрауб и Даниель Юйе, Бенуа Жако, Ален Гироди, Николя Клоц, Абделлатиф Кешиш. Программа — серия гипотез о мире, не ограниченная жесткими рамками. В ней и комедии, и фильмы ужасов, и музыкальные фильмы.

Инна Кушнарева. Известно о давнишнем соперничестве «Кайе дю синема» с другим французским киножурналом — «Позитиф». Возникает ли сейчас такая же бурная полемика, как раньше? В чем разница между подходами к кинематографу у «Кайе» и «Позитиф»?

Жан-Мишель Фродон. Теперь страсти уже поутихли. Сейчас мы защищаем одни и те же фильмы. Например, последние фильмы Жака Риветта или Маноэла ди Оливейры. Но «Кайе дю синема» с помощью кино, через кино всегда стремился размышлять о мире в целом. Подход «Позитиф» более описательный.

Инна Кушнарева. По вашему мнению, история «Кайе дю синема» единая и непрерывная или же в ней были какие-то кардинальные разрывы?

Жан-Мишель Фродон. Я совершенно убежден в том, что история журнала была единой на протяжении всех лет его существования. Просто журнал менялся вместе с окружающим миром, менялось время. «Кайе» всегда был открыт реальности.

Инна Кушнарева. У «Кайе» возникают проблемы с прокатчиками, с продюсерами фильмов?

Жан-Мишель Фродон. Конечно, случаются обиды. Некоторые режиссеры и продюсеры говорят: «На моем следующем фильме вас не будет!» Иногда возникают небольшие проблемы с теми, кто занимается рекламой. Но сейчас у «Кайе», входящего в издательскую группу «Ле Монд», стабильная финансовая ситуация. Мы достаточно неуязвимы.

Инна Кушнарева. А бывает, что журнал упрекают в излишнем интеллектуализме? Или французская публика и французские читатели резко отличаются в этом отношении от читателей, скажем, наших, российских?

Жан-Мишель Фродон. Это сложный момент. Интеллектуальный уровень журнала высокий. Но мы стремимся не отталкивать читателей, среди которых сейчас, например, много студентов или учеников лицеев, изучающих кино.

Мы не хотим захлопывать перед ними дверь. Не хотим быть слишком теоретичными или впадать в абстракцию. Стараемся подобрать понятные слова и ясные термины для обозначения тех или иных явлений. Эта установка отражена в структуре журнала. У нас есть рубрика «Реплики» (Repliques), сложная по своим референциям и проблематике. В то же время есть более доступные разделы — в них печатаются журналистские по своей природе материалы, посвященные кино. Мы стремимся найти равновесие.

Инна Кушнарева. А кто сегодня, по вашему мнению, интересно работает в области теории кино?

Жан-Мишель Фродон. Философ Жак Рансьер[1], часто выступающий в нашем журнале. Мари-Жозе Мондзен, она тоже философ, занимается проблемой визуальности. И сильные историки кино. Например, есть серьезная публикация в нашем апрельском номере в связи с недавно вышедшей книгой Сильви Линдерперг, которая посвящена истории создания и анализу фильма Алена Рене «Ночь и туман», этапного в осмыслении Холокоста. Это очень интересная и важная работа.

Инна Кушнарева. А работы Делёза о кино до сих пор актуальны?

Жан-Мишель Фродон. Да. Недавно в Париже прошел большой коллоквиум, посвященный работам Делёза о кино. Важно, что это мысль, работающая изнутри кинематографа. Делёз был в курсе всего, что происходило в кино и в кинокритике, у него можно найти массу ссылок на самые разные тексты о кино. Этим он существенно отличается от многих других теоретиков, социологов, философов, экономистов, культурологов, которые просто используют кино для иллюстрации своих теорий. Например, от Жижека, хотя он много смотрит, любит кино. Или можно вспомнить недавний ажиотаж вокруг «Матрицы». Должна быть восприимчивость по отношению к экранному зрелищу. Нельзя рассматривать кино только как объект приложения философских теорий. У Делёза и Рансьера есть эта восприимчивость. Они пишут про кинематограф, находясь внутри него.

Инна Кушнарева. Рансьер как-то заметил, что Делёз смотрел отнюдь не все фильмы, которые упоминаются в его «Кино-1» и «Кино-2»...

Жан-Мишель Фродон. Да и Годар смотрел не все фильмы, о которых писал и на которые ссылался...

Инна Кушнарева. А Жан-Люк Нанси, когда он пишет о Киаростами?

Жан-Мишель Фродон. Нанси — значительный философ, и меня он сейчас больше всех интересует. Но вы знаете, что они с Киаростами написали книгу о кино[2]. И выснилось, что Нанси — иногда удивительно наивный зритель. Киаростами — вот кто настоящий философ кино.

Инна Кушнарева. В вашей программе «12 предложений по реорганизации французского кино», вышедшей в апрельском номере журнала, вы пишете о формате art et essai, об артхаусе, отношение к которому необходимо пересмотреть...

Жан-Мишель Фродон. Art et essai — это этикетка, которая приклеивается к фильму, в соответствии с ней он должен прокатываться в специальной сети кинотеатров art et essai. А в этих кинотеатрах в результате идут те же самые коммерческие картины, что и везде. Артхаус в данном случае — это вопрос о государственной поддержке и субсидиях.

Инна Кушнарева. Раз уж мы заговорили о лейблах: авторское кино, cinéma d'auteur, этот известный «активистский» термин, — одна из основополагающих идей «Кайе» с самого начала истории журнала. Используете ли вы еще этот термин?

Жан-Мишель Фродон. Я не люблю этот термин. Он очень расплывчатый, неопределенный. Просто стандартизированная этикетка. Теперь мы предпочи-

---

[1] Жак Рансьер — один из авторитетнейших современных французских философов. Его специализация — вопросы, связанные с политикой и эстетикой. В 2001 году вышла его книга «Кинематографическая басня», посвященная специфике кинематографа и месту, которое он занимает по отношению к другим видам искусства. — *Здесь и далее прим. И.Кушнаревой.*

[2] Речь идет о книге Жан-Люка Нанси «Очевидность фильма», посвященной кинематографу Аббаса Киаростами и включающей пространное интервью Киаростами.

таем говорить об авторских фильмах, а не авторском кинематографе. Должна быть печать автора, субъективное ви́дение, личная, индивидуальная попытка представить мир. Вот это интересно. В качестве примеров современных авторов могу назвать тех же Риветта и Ди Оливейру или Бенуа Жако, чей фильм «До скорого» мы представили в программе Дней «Кайе дю синема» в Москве.

Инна Кушнарева. А Франсуа Озон, фильмы которого, в отличие от работ названных вами режиссеров, неизменно попадают в российский прокат?

Жан-Мишель Фродон. Да. Он, конечно, автор. Хотя он и не относится к тем режиссерам, чьи фильмы мы защищаем. Но кино Озона — это кино Озона, независимо от жанра, в котором он снимает, комедия это, драма или триллер... К сожалению, политика «Юнифранс»[3] привела к перекосам в представлениях о современном французском кино. Эта организация представляет только Озона или «Париж, я люблю тебя». Как если бы этими фильмами исчерпывалось все, что нужно продвигать за рубежом. Мы же в свою очередь хотим показать, что это далеко не все, что есть в современном французском кино. Поэтому, повторю, мы привезли в Москву фильмы Абделлатифа Кешиша, Николя Клоца, Жан-Мари Штрауба, Бенуа Жако. На «Увертку» Кешиша, кстати, вначале никто, кроме нас, внимания не обратил, хотя это достаточно традиционный фильм. Уже потом «Юнифранс» взялся его продвигать в мире, фильм пользовался успехом.

Инна Кушнарева. Вы показали в Москве две важнейшие политические картины недавнего времени — «Рану» Клоца и «Увертку» Кешиша. Какую политику вы предпочитаете: ту, что защищает «Рана» или ту, что отстаивает «Уверт-ка»?

Жан-Мишель Фродон. И ту и другую. Обе. Это два очень разных метода открытия пространства, размещения в нем тел, голосов, речи. Но их политическое значение и их политическое письмо сопоставимы.

Инна Кушнарева. Письмо в бартовском смысле? Можно ли сказать, что французский кинематограф, который пропагандирует «Кайе», — это кинематограф письма, écriture?

Жан-Мишель Фродон. Да, действительно, это кино, которое мыслит отнюдь не диалогами.

Инна Кушнарева. А вам самому никогда не хотелось снять фильм?

Жан-Мишель Фродон. Никогда. Да, из «Кайе» все время кто-нибудь переходит в режиссуру. В Канне почти всегда бывает представлен хотя бы один фильм, снятый бывшим критиком «Кайе». В этом году свою новую картину, например, показывает Оливье Ассаяс. Но лично я всегда хотел только писать о кино.

Инна Кушнарева. Вам наверняка уже не раз задавали этот утомительный вопрос: кто сейчас, по вашему мнению, самые актуальные режиссеры в мировом кинематографе?

Жан-Мишель Фродон. Списки — это важно. Они указывают направление, позволяют сориентироваться. Перечислю некоторые имена: Дэвид Линч, Гас Ван Сент, Хоу Сяосянь, Аббас Киаростами, Арно Деплешен, Цзя Чжанкэ, Апхичатпонг Вирасетакун, Педро Коста, Оливье Ассаяс, Александр Сокуров...

Инна Кушнарева. «Кайе» еще вернется в Москву?

Жан-Мишель Фродон. Да, обязательно. Опять привезем фильмы. Кроме того, скоро на сайте «Кайе» станут появляться переводы по крайней мере двух статей из текущего номера журнала на русский язык.

---

[3] «Юнифранс» — организация, подчиненная Министерству культуры Франции и занимающаяся продвижением французского кино в зарубежных странах.

ЕВГЕНИЙ ГУСЯТИНСКИЙ

Максимум реальности, минимум кино

РОТТЕРДАМ-2007

«Спасительный рассвет», режиссер Вернер Херцог

Роттердамский фестиваль из года в год убеждает, что между современным кино и современной жизнью разница ничтожно мала. Только ее отсутствие — скорее поражение, чем завоевание «передовых» реалистов. Потому что элементарное подражание, дублирование реальности, фиксация ее первого плана, осуществленные через «героический» отказ от иллюзий, воображения, авторского вмешательства, работы со зрителем, рождают слепое кино, ошибочно уповающее на то, что действительность сама себя срежиссирует. Между тем если она что-то и проявляет, так это нашу неспособность, нежелание ее осмысливать, интерпретировать, прозревать. Бессилие, зачастую неотрефлексированное как препятствие, и составляет вещество новейших, но не новаторских экспериментов с реальностью, которые стекаются в Роттердам со всего света. В нем — бессилии — сосредоточена обывательская, а не «художественная» проблема современного прямого кино и реализма, включая большую часть фильмов московского «Кинотеатра.doc».

Радикальным размыванием границ между фикшн и нон-фикшн, повседневным и эстетическим, биографическим и вымышленным в актуальном искусстве уже мало кого удивишь. В чистом виде или как цель оно не работает. «Правда жизни», сверхдоступная и сверхпрозрачная, но и сомнительная, в эпоху медиа — самый быстрый путь к имитации искусства, смыслов и чувств. Причем не важно, идет ли речь о документалистике или игровом кино, основанном на реальных событиях.

Для примера — один из призеров роттердамского конкурса, бразильский фильм «Болото чудовищ» Клаудио Ассиса. Брутальный секс, немотивирован-

ное насилие, человеческая, она же животная, жестокость — этот дешевый экстрим «оправдан» в нем документированными фактами из жизни бразильской провинции Ресифе (оттуда родом режиссер), находящейся в упадке, погрязшей в нищете, безнаказанной преступности и коррупции.

Главная героиня — девочка, которую родной дед ежедневно раздевает перед толпой стариков у подножия церкви. Такой «целомудренный» заработок не мешает ему на следующее утро рассуждать о стыде и нравственности,

«Антенна», режиссер Эстебан Сапир

брюзжа по поводу аморальности молодых героев. Они — молодые герои — смотрят старое порно и пьют напропалую, азартно сбивают за рулем случайных прохожих и изощренно измываются над своими подругами, уже согласными на побои и изнасилования.

Но гуманистические амбиции, заявленные автором перед премьерой — его волнение по поводу сексуальной эксплуатации женщин в Бразилии, — изобличаются откровенно мачистской и инфантильной режиссурой. Тон в ней задает интерес к скандальности, а не рефлексия и дистанция. Тут, не стесняясь цензурной риторики, стоит говорить о повторной эксплуатации. Вымученные длинные планы и бесконечные затемнения, призванные восполнить фабулу и сюжет, задвигают и проблемы, и персонажей на дальний план. А несчастный, страшный Ресифе становится натурой для дизайнерских картинок, которые в лучшем случае вызывают туристическую эйфорию, но не эффект реальности.

Чтобы добиться его, прямых путей недостаточно. Напротив, физическую реальность требуется осмыслить как вымысел, сон, нечто нереальное. Только так проверяется ее несомненность, только тогда она обретает на экране феноменальную достоверность, утраченную в подражании классическому, строгому (нео)реализму. И, похоже, именно так обеспечивается поразительный эффект присутствия.

Для примера — фильмы, уже прогремевшие на других фестивалях, но заново открытые, по-новому увиденные в Роттердаме.

«Я не хочу спать один» Цай Минляна — его материальная, неабстрактная метафизика проистекает из реальных фактов, из социальных катаклизмов: разрушенный небоскреб в Куала-Лумпуре служит тут и реальным символом кризиса малайзийского «экономического чуда», и площадкой постмодернистского оперного театра.

«Натюрморт» Цзя Чжанкэ — потусторонний эффект вызван в нем «неореалистическим» наблюдением за исчезновением-затоплением старинного китайского города: разрушенное пространство, снятое так, словно его никто не разрушал, резонирует с руинами из фильма Цай Минляна, а «стройка века» на реке Янцзы документируется как воплощенная утопия.

Наблюдение Цзя Чжанкэ (его медленная «цифровая» скорость восходит к эстетике видеоарта) позволяет увидеть, «документально запечатлеть» не

«Хозяин», режиссер Пон Чжун Хо

только смену пейзажа — путь от городских руин к возникновению плотины и моста, движение из настоящего в будущее, — не только визуализировать ощущение утраты и отчуждение, вызванное появлением нового (или — чужеродного), но и то, что скрыто за этими очевидными фактами и состояниями, отрефлексированными в классическом нео (и пост)реализме. Речь, конечно, о сюрреалистических вставках с летающей тарелкой, остовом здания, взмывающим в космос, канатоходцем. Эти нелирические отступления — свидетельства того, как локальное становится глобальным, очевидное — невероятным, реалистическое — ирреальным.

Так сюрреализм обретает подлинность документа. В этом — его новейшее свойство. То же самое, кстати, происходит и в визионерских «Снах о рыбе» Кирилла Михановского с их природной органикой, документальной подлинностью, доступными, пожалуй, лишь настоящим романтикам и сновидцам.

Путем режиссерских концепций, снов, фантазий и неформальных стилистических решений эти картины решительно реабилитируют, удостоверяют, возвращают ощущение видимой, отраженной, «реалистической» реальности. Наперекор тому, что она казалась немыслимой в современном кино со времен «Догмы», окончательно изобличившей ее как подставу и игру, представлялась возможной и доступной лишь в суперусловном и суперигровом (как у фон Триера) или профанном (как у Тарантино) пространстве.

С другой стороны, возможность прямого, «нефантастического» реализма возникает тогда, когда он осмысляется как сырье для чистого жанра, как невиртуальное зрелище, прямо перпендикулярное и Голливуду, и неоткомментированному, «размагниченному» реализму, распространенному в ходовом поэтическом кино. Речь о новой и неожиданной работе Вернера Херцога.

«Спасительный рассвет» — игровая версия его недавнего документального фильма об американском летчике немецкого происхождения Дитере Донглере, сбитом над Лаосом во время Вьетнамской войны, попавшем в рабство к тамошним коммунистам, прошедшем через изуверские пытки, но сумевшем бежать из плена и выжить в диких и враждебных джунглях. Донглера играет выдающийся Кристиан Бейл, ставший своего рода альтер-эго Херцога, каким раньше для него являлся Клаус Кински, с чьей смертью и принято ассоциировать закат немецкого классика. Бейл уже подвергал себя немыслимым физическим испытаниям в фильме «Машинист», а теперь повторил и усложнил свой актерский подвиг.

Найдя актера не менее отважного, бескомпромиссного и бесстрашного, чем Кински, но отличающегося от него скрытой, а не явной харизмой, подспудной психофизической мощью, прямо пропорциональной внешней сдержанности, Вернер Херцог вернулся к себе лучшему. Повторюсь, это возвращение основано и на несвойственной Херцогу строгой форме, на отсутствии отступлений от сюжета и даже прозрачного метафизического дна. «Сверхчеловек» Херцога, невольный конкистадор, ставший рабом и жертвой своих завоеваний, исполнен Бейлом без романтического надрыва и всякого миссионерства, которые были присущи испепеляющей игре Кински.

Постановочные картины Херцога всегда обходились без инсценировок — любые, даже самые немыслимые обстоятельства воплощались в натуральном виде, а от актеров и членов съемочной группы требовалась всамделишная гибель всерьез. Так и здесь. Бейл меняется на наших глазах — от бравого американского парня и патриота до запуганного, затравленного зверя, которого оставляет даже инстинкт самосохранения: этот радикальный эксперимент судьбы и природы над человеческой сущностью, выживание по ту сторону жизни и смерти — еще одна режиссерская трактовка классической «робинзонады».

В начале перед нами — один персонаж, выглядящий вполне по-голливудски, в финале — совершенно другой, истощенный, с неузнаваемым лицом, на котором смешались одиночество и безумие, отчаяние перед жизнью и воля к ней, ужас перед смертью и равнодушие к собственной участи. Именно экстремальная игра Бейла, основанная на физиологии — его тело содрогается от боли, страха, отчаяния, — производит рентген психических состояний, напоминающий буквальные метаморфозы Кински: выводит кино Херцога «по ту сторону игровой и неигровой».

Еще один аспект: подлинность видимого возникает и побеждает в тех фильмах, которые намеренно обнажают и критикуют свою фиктивную природу. Британская картина «Смерть президента» Гэбриела Рейнджа — виртуозное и довольно-таки скандальное мокьюментари об убийстве Джорджа Буша в 2008 году. Смонтированный из реальной президентской хроники и хроники инсценированной, включающей похороны Буша и новости с заголовком «Буш умер» — одно от другого не отличишь, — он не слишком преувеличивает атмосферу, в которой антибушевские настроения, вызванные американской военной политикой, достигают апогея, не снившегося Майклу Муру. Интрига строится вокруг расследования преступления и сатирически высмеивает стереотипы президентской внешней политики — симуляцию, виртуализацию глобальной угрозы, создание образа врага и его превентивное — уже реальное — уничтожение.

Естественно, в убийстве главы государства тут же подозревают лицо восточной национальности. С целью быстрее закрыть дело и успокоиться невиновному выносят смертный приговор. А чтобы окончательно «добить» парадоксы и тупики бушевской политики, нам сообщают, что обвиняемый занимался скрытой борьбой с Аль-Кайдой и исламским экстремизмом, то есть отстаивал американские идеалы, а настоящим убийцей является черный американец, отомстивший за смерть своего сына в Ираке и после покончивший с собой.

Подозреваемые, свидетели, члены президентской администрации сыграны профессиональными актерами с документальной естественностью. Фальшивка, превзошедшая по убедительности подлинник, fiction, выдающий себя за nonfiction и обладающий «презумпцией невиновности», реальность, сращенная с медиа, — этот (само)критический фильм изобличает не столько Буша (кого этим сегодня удивишь, особенно после успеха Мура, которому верят только те, кто хочет верить, и чья «честность» ничем не отличается

«Болото чудовищ», режиссер Клаудио Ассис

от пропрезидентской агитации?), сколько ужас и имперсональную власть информационных — в том числе и муровских — технологий, существующих уже по ту сторону политического.

К слову, их изнанка анализировалась и в датском мокьюментари AFR Мортена Хартца Каплерса, еще одном победителе конкурса. Расследование политического убийства запутано в нем благодаря парадоксальной смеси из настоящих и поддельных фактов, реальных и сочиненных событий, хроники и выдумки. С помощью таких комбинаций режиссер вскрывает механизмы взаимовлияния массмедиа и современной политики. Его правдивая ложь и лживая правда сбивают с толку и вырабатывают у зрителя критическую позицию по отношению к показанным событиям, к самому кинематографу, еще одному средству манипуляции, к документалистике, не менее обманчивой, чем игровое кино, к видимому миру, которому тоже доверять не стоит...

Лекарством от недоверия к реальности, от страха, что она окажется ненадежной и сфальсифицированной, по-прежнему служит создание гиперреальности, необманчивой кинематографической иллюзии, фантастической грезы, утопии. Причем авторство, уникальность, неповторимость таким иллюзиям вовсе не помехи.

Роттердам вновь подтвердил давнее ожидание: если зыбкое, каждый раз создаваемое заново пространство арткино компрометируется самими авторами и фестивальным рынком, то более очевидными авторами становятся работники масскульта, для которых продажа зрелищ, несвободная и строгая система клише и ограничений — естественная, а потому легко преодолимая и изменяемая среда обитания. Южнокорейский «Хозяин» Пон Чжун Хо уже прогремел в «Двухнедельнике» прошлого Каннского фестиваля — да так, что режиссера пригласили в парижскую Синематеку, а журнал Cahiers du cinéma включил его работу в десятку лучших фильмов года. Как бы там

ни было, «Хозяин» — главный корейский блокбастер всех времен, фантастический боевик о гигантском пресноводном мутанте, терроризующем современный Сеул, своим сочетанием юмора и драйва, киногеничного насилия и заботы о гуманитарных (семейных) ценностях возвращает жанровую аутентичность и создателям Годзиллы, и постмодернистскому мейнстриму Родригеса — Тарантино, питавшемуся низовой кинокультурой Азии. Неудивительно, что в Голливуде уже готовится римейк этой энергичной и турбулентной картины.

Но наиболее концептуальным ответом на вызовы кинематографического реализма, причем и авторского, и «голливудского», прозвучала «Антенна» аргентинца Эстебана Сапира, самая артистичная картина Роттердама-2007 (если речь вести только о мировых премьерах).

Черно-белая «Антенна» — современное немое кино. Одним касанием Сапир оживляет эстетику немецкого экспрессионизма, французского авангарда, монтажного кино 20-х. И одновременно — иронично использует этот «мертвый язык» как графический дизайн для комикса о тирании медиа. Действие происходит в немом городе, управляемом Большим братом, он осуществляет контроль над жителями, лишенными голоса, при помощи телевизоров. Телеэфир — представляющий собой изображение движущейся спирали с ее «дурной бесконечностью» — выполняет тут роль материальной и духовной пищи, превращающей людей в марионеток. Их бунт и борьба за обретение голоса и избавление от гипноза составляют авантюрную канву сюжета.

Уловка в том, что реанимация языка раннего кино сама по себе становится противодействием атаке современных технологий, информационных, медийных и стилизаторских.

Но чисто сделанная «Антенна» выходит за границы умелого или виртуозного упражнения в стиле и местами воспринимается как полноценный — без стилизаторских кавычек — фильм 20-х годов, напоминая о «Метрополисе» Ланга и «Мабузе» Мурнау. Как и почти сто лет назад утопический характер немого изображения, дополненного «пролеткультовскими» титрами, оказывается идеальным средством для создания, описания и критики утопического пространства — еще одной симфонии большого города. Наверное, эффект абсолютной аутентичности будет достигнут на тех сеансах «Антенны», которые будет сопровождать оркестр.

Утрированная ненатуральность, игровая стихия и цитатность, чистая фантазийность и аттракционность — это, конечно, художественный максимум «Антенны». В контексте фестиваля она удостоверила приоритет кинематографической гиперусловности, необыденного зрения над истощенным реализмом с его абсолютизацией повседневности. Но не над реальностью, которая вновь, прямо как в 20-е годы, в эпоху первого авангарда, вдохновившего Сапира, является для кино утопическим и потому некомпрометируемым, нефальшивым будущим.

АНЖЕЛИКА АРТЮХ

Нуар: голос из прошлого

Все должно быть безупречно, до самого конца.

(Из фильма «Двойная страховка»)

«Мальтийский сокол», режиссер Джон Хьюстон

Если бы американские критики не были так высокомерны в 40-е годы, то сегодня мы, возможно, не использовали бы французский термин «noir» для обозначения таких фильмов, как «Мальтийский сокол», «Двойная страховка» или «Убийцы». Мы, возможно, говорили бы «черный фильм», или фильм «черной серии», или того лучше — «hard-boiled film», имея в виду связь подобных образцов с традицией «круто сваренного» черного романа (hard-boiled). Тем не менее история распорядилась иначе, и первыми, кто заговорил о нуаре, были французские синефилы.

В начале было слово. В 1946 году Нино Франк запустил в обиход выражение «film noir», позаимствовав его из книжной серии Марселя Дуамеля Serie noire. Однако стать термином, подразумевающим под собой фильмы со схожими чертами и интонацией, нуар смог только в 1955 году, когда во Франции вышла книга Раймона Борде и Этьена Шаметона «Панорама американских кинонуаров», моментально ставшая киноведческим бестселлером. Рассматривая такие американские образцы, как «Мальтийский сокол» (1941) Джона Хьюстона, «Двойная страховка» (1944) Билли Уайлдера, «Убийство, моя дорогая» (1944) Эдварда Дмитрыка, «Женщина в окне» (1944) Фрица Ланга, «Лаура» (1944) Отто Преминджера, «Гильда» (1946) Чарлза Видора, «Большой сон» (1946) Хоуарда Хоукса, «Леди в озере» (1946) Роберта Монтгомери,

«Убийцы» (1946) Роберта Сиодмака, «Почтальон всегда звонит дважды» (1946) Тея Гарнета, «Из прошлого» (1947) Жака Турнера, «Обнаженный город» (1948) Жюля Дассена, и ряд других, авторы книги констатировали появление целой серии мрачных фильмов, выдержанных не столько в канонах полицейского или гангстерского жанров, сколько предлагающих «новые криминальные приключения» или «новую криминальную психологию». Странность, эротичность, кошмар, жестокость, амбивалентность — вот ключевые слова, которые уже тогда были найдены для американских нуаров. События большей части из них закручивались вокруг убийства. Подспудная одержимость смертью или динамизм жестокой смерти находили в нуарах свои впечатляющие визуальные решения, как, например, в «Убийцах», где свет от пистолетных выстрелов подосланных киллеров взрывал несколько раз темноту комнаты и обмякшая рука жертвы свидетельствовала о том, что дело сделано, или как в «Двойной страховке», где момент преступления отмечали три автомобильных сигнала и крупный план непроницаемого лица героини Барбары Стенвик, подстроившей вместе со своим любовником смерть мужа от несчастного случая. Или еще лучше — в фильме «Леди из Шанхая» (1947)Орсона Уэллса, где финальная разборка между убийцей мужем, убийцей женой и обвиненным в убийстве любовником происходила в зеркальной комнате и имела с десяток отражений.

Завороженность авторов преступлением в нуаре куда сильнее, чем завороженность наказанием. Не из-за этого ли постановщик «Двойной страховки» Билли Уайлдер изъял из своего фильма финальную сцену смерти преступника на электрическом стуле? Подобный финал сразу бы вывел звучание фильма в регистр социальной критики — то есть в зону предшественников нуара, американских гангстерских фильмов 30-х годов, вроде «Я — беглый каторжник» Мервина Ле Роя или «Ревущие 20-е» Рауля Уолша. Нуары — фильмы о преступлении, но не документы преступления. Даже чуть ли не единственное исключение — один из поздних нуаров «Убийство» (1956) Стэнли Кубрика,

«Двойная страховка», режиссер Билли Уайдер

построенный под «документ», по часам фиксирующий дело об ограблении кассы ипподрома, рассказывал скорее о вмешательстве рока, планомерно разрушающего хитроумно задуманную преступниками комбинацию.

Рок или судьба, разбивающая планы героев быстрее, чем могла бы их разбить полиция, в нуарах значили очень много. Моральный детерминизм, ведущий к расплате, включался сразу же, как только главный герой совершал один неверный шаг — чаще всего попадал под чары роковой женщины или (что значило почти то же самое) брался выполнить задание какого-нибудь вздорного

богача, чтобы заработать деньги и уехать далеко-далеко с возлюбленной красавицей. То, что это шаг роковой, герои понимали не сразу. А когда понимали, ничего уже сделать не могли. Не отсюда ли та обреченная покорность героя Берта Ланкастера в начале «Убийц», не желающего бежать от киллеров и встретившего смерть, не сходя с кровати? И не отсюда ли та повышенная нервозность героя Ричарда Уидмарка в британском фильме Жюля Дассена «Ночь и город» (1950), задумавшего ради преуспеяния настроить друг против друга отца и сына, чтобы с помощью одного организовать в Лондоне греческие бои, которые бы начали конкурировать с предприятием второго...

«Женщина в окне», режиссер Фриц Ланг

Нуары исследовали преступление с точки зрения преступника, а не полицейского. Не случайно повествование довольно часто велось от лица главного героя — частного детектива, страхового агента, писателя, ветерана войны, убийцы и даже убитого, как в «Сансет-бульваре» (1950). Через рассказ мир обретал смысл. «Из прошлого», «Леди из Шанхая», «Двойная страховка», «Лаура», «Почтальон всегда звонит дважды», «Рассчитаемся после смерти» — своим голосом за кадром герои этих и других фильмов как будто бы извлекали свой рассказ из прошлого, говорили, словно на исповеди. В картине «Почтальон всегда звонит дважды» эта «исповедь» была обыграна буквально: в финале зрителю давали понять, что рассказанная убийцей история о любовной связи с женой работодателя и двух попытках его убийства адресована священнику перед казнью. Похожий ход был разыгран в «Рассчитаемся после смерти» Джона Кромуэла, где герой — ветеран войны, взявшийся расследовать убийство, в котором обвинили его боевого товарища, — также поначалу обращался со своим рассказом к священнику, но в финале переадресовывал его зрителю, который должен был стать главным свидетелем и моральным судьей преступников. Моральное ви́дение жизни — неотъемлемая составляющая философии нуара. И хотя здесь жизнь раскрывалась во всей своей аморальности, за каждый неверно сделанный шаг героев ждала неминуемая расплата.

Голос за кадром, позволявший выстроить повествования как субъективный рассказ, являлся также следствием онтологической связи нуара и американского hard-boiled детектива. Черные романы (как их иногда называют) Дэшила Хэммета, Реймонда Чандлера, Росса Макдоналда, Микки Спиллейна, по мнению теоретика кино Джона Кавелти, сотворили один из важнейших американских мифов. Центральной фигурой этого мифа был герой-сыщик, носитель субъективной точки зрения (the private eye hero), занимающий

маргинальную позицию по отношению к официальным социальным институтам (вроде полиции или прокуратуры). В мире, где, как писал Чандлер в своем эссе «Простое искусство убивать», «гангстеры правят нациями и городами, где отели, многоквартирные дома, роскошные рестораны принадлежат людям, которые сколотили свой капитал на содержании публичных домов, где звезда киноэкрана может быть наводчиком бандитской шайки, где ваш очаровательный сосед может оказаться главой подпольного игорного синдиката, где судья, у которого подвал ломится от запрещенного сухим законом спиртного, может отправить в тюрьму беднягу, у которого в кармане обнаружили полпинты виски, где мэр вашего города может относиться к убийству как к орудию наживы, где никто не может спокойно, без опаски за свою жизнь пройти по улице, потому что закон и порядок — это нечто, что мы обожаем на словах, но редко практикуем в жизни», — в таком мире все-таки мог найтись человек, не запятнанный и не запуганный.

Частный сыщик, вроде Филипа Марлоу или Сэма Спейда (сыгранных в кино Хамфри Богартом), вселял надежду на индивидуальную честность и способность разобраться с преступлением. Этот маргинальный герой, работающий вне официальных органов правопорядка и зарабатывающий не особенно много денег, рискуя жизнью, отстаивал интересы своего клиента, даже если последний старался использовать его как пешку в двойной игре. Он — человек чести и прямоты, который не мог сдаться, пока не найдет правосудие. В отличие от своих английских предшественников (вроде рациональных детективов Агаты Кристи и Дороти Сейерс, выстраивавших свой детективный метод на основе улик и рассказов свидетелей), сыщики черных романов вели расследование через непосредственные встречи и неожиданные столкновения с сетью преступной корпорации. Их частенько били, но они упорно пытались найти истину. Подобные герои, как отмечал все тот же Кавелти, раскрывали не отдельного преступника, но коррумпированное общество, в котором богатые и респектабельные люди были связаны с гангстерами и продажными политиками. Своими действиями они помогали обнаружить ту двусмысленность, которая существовала между институциализированным законом и подлинным правосудием. Поскольку речь шла о погрязшем в преступлении обществе, а не об отдельном преступнике, официальная машина закона была не в состоянии вершить правосудие. Героям черных романов приходилось самим решать, какого рода наказание должно быть совершено в двусмысленном мире современной Америки. Таким образом, героический маргинальный персонаж, наследовавший героям-одиночкам вестерна, становился судьей и вершителем правосудия, а закон и порядок поддерживался только индивидуальной волей. В дальнейшем история развития нуара, а точнее, его современной модификации неонуар, покажет, что кино будет активно пересматривать формулу крутого детектива и образ сыщика. К примеру, «Китайский квартал» (1974) Романа Поланского заставит поверить, что привести к правосудию коррумпированное общество нельзя, равно как никакими героическими усилиями невозможно защитить невинность, а «Черная орхидея» (2006) Брайана Де Пальмы продемонстрирует, что Лос-Анджелес (архетипическое место развития нуара) — город, где каждый способен на преступление, включая сыщика.

Итак, на первом этапе развития крутой детектив успешно одолжил нуару свою формулу, которая в кино блестяще заявила о себе в 1941 году — экранизацией романа Дэшила Хэммета «Мальтийский сокол». Этот фильм Джона Хьюстона повествовал о группе авантюристов, охотящихся за реликвией мальтийского ордена и готовых ради нее убить любого, а также о частном сыщике, втянутом в расследование, связанное с этой реликвией. В фильме было почти все самое главное, что свойственно нуару: общество, погрязшее в преступлениях и фальшивых приоритетах, герой-одиночка по ту сторону закона, не состоящий на службе в полиции и ведущий свое собственное расследование, женщина-оборотень, расставляющая ловушку герою, хитрая, расчетливая и способная на убийство. Femme fatale, кра-

«Гильда», режиссер Чарлз Видор

сивая и опасная, — важный образ для формулы черного романа, а следом и нуара. Она всегда стоит на пути расследования и старается заставить героя полюбить себя. Иногда она клиент, иногда часть преступной сети. И что важно для формулы черного романа — протагонист утверждает себя как герой, когда в финале находит силы уйти от нее, остаться верным своему маргинальному статусу, не изменить собственным приоритетам. Нуар, в ходе своего развития предъявивший две основные сюжетные модели — фильмы-расследования (вроде «Мальтийского сокола») и фильмы-ловушки (вроде «Двойной страховки»), тем не менее унаследовал от черного романа определенный взгляд на роль роковой соблазнительницы. Пытаясь вовлечь мужчину в круговорот обмана, толкнуть его на путь преступления и тем самым разрушить его мужскую силу, приблизив его к неизбежной деструкции, женщина формировала важную функцию нуара. Через нее жанр репрезентировал мужское желание и идентичность, ибо выполнением преступного задания, определяемого женщиной-соблазнительницей, герой парадоксальным образом испытывал себя на маскулинную состоятельность. К тому же, часто являясь рассказчиком истории (учитывая фирменный для нуара голос за кадром), герой невольно навязывал зрителю свой субъективный взгляд, формируя образ женщины, возможно, такой же далекий от реальности, каким далеким оказывалось восстановленное в памяти героя прошлое от настоящего.

Женщина-фантазия, женщина-наваждение — героини классического нуара, сыгранные такими блистательными актрисами, как Рита Хейуорт, Ава Гарднер, Барбара Стенвик, Лорен Бэколл, Лана Тёрнер, Мэри Астор, Вероника Лейк, Джейн Грир, — при более близком рассмотрении просто боролись за свое место под солнцем, считая, что для этого все средства хороши. Мужчина являлся для женщин нуара средством для достижения своей цели: будь то какой-нибудь пожилой богач, за которого они обычно выходили замуж, или молодой герой, чьими руками они стремились уст-

ранить богатого супруга как препятствие на пути к долгожданной независимости. Треугольник здесь — принципиальная форма взаимоотношения характеров.

Нуар иногда определяют одновременно как вид «мужской мелодрамы» и как «женский триллер». К примеру, «Двойная страховка» Билли Уайлдера — краеугольный камень нуара, его идеальная модель — вполне может претендовать на то и на другое определение. «Двойная страховка», снятая по роману Джеймса Кейна, — это история страхового агента (Фред Макмюррей), который, оказавшись под чарами своей клиентки, берется подстроить смерть от несчастного случая ее супруга. Прекрасно зная все подводные камни страхового бизнеса, он пытается осуществить идеальное убийство, и если бы не непредвиденные обстоятельства (неожиданный свидетель или феноменальное чутье на аферу у его босса), его усилия могли бы увенчаться для клиентки страховкой в двойном размере. Автор сценария Реймонд Чандлер и режиссер Билли Уайлдер построили фильм как своего рода исповедь: во вступительных кадрах раненный соучастницей герой посреди ночи приходит в кабинет своего босса, чтобы сознаться в преступлении. Он записывает свой рассказ на магнитофон, восстанавливая в памяти детали первой встречи с роковой женщиной (Барбара Стенвик), сумевшей нащупать в нем моральную слабину и склонить к преступлению. Барбара Стенвик — идеальная героиня нуара — хищная, расчетливая и одновременно хрупкая, как фарфоровая куколка. В момент совершения убийства Билли Уайлдер крупным планом и специальным освещением подчеркивает ее неподвижное лицо-маску. Такое лицо женщины-сфинкса — это смерть мужчинам, а воля и энергия — вызов мужской пассивности. Она стратег во всем: первая стреляет в своего соучастника, когда тот после преступления начинает видеть в ней исчадие ада и избегать ее. Рядом с ней главный герой смотрится скорее исполнителем, который всегда на шаг позади.

Искусительница Барбара Стенвик своей действенностью и решимостью позволяла вспомнить о героях триллера, в то время как психологическое портретирование внутренних дилемм Фреда Макмюррея — о мелодраме. Экстремальный эмоциональный опыт, который переживал в «Двойной страховке» герой — игра судьбы, случайные совпадения, рефлексия и раскаяние, — также связывал нуар с мелодрамой. Однако главное, чем поражала «Двойная страховка», — то, что отметил в программной статье «Заметки о кинонуаре» Пол Шредер: этот жанр вводил фильм в ранг негероических и неискупительных. Через мизантропический взгляд на человека нуар транслировал витавшую во времени разочарованность, которая была долгоиграющей реакцией на Великую депрессию 30-х и последовавшую за ней вторую мировую войну.

Эта разочарованность и пессимизм порой буквально отражались на сюжетах послевоенных нуаров: в таких фильмах, как «В трудном положении» (1945), «Голубой георгин» (1946), «Рассчитаемся после смерти» (1947), герои — ветераны войны, обманутые своими подружками или партнерами по бизнесу, — сталкивались с миром, за который, казалось бы, вовсе не стоило воевать.

Безнадежность, отчуждение, клаустрофобия, чувство фатализма — ключевые слова для нуара. На все это в числе прочего работает черно-белая, почти графическая стилистика фильмов, создающая то, что можно назвать noir-look, — настолько узнаваемый и характерный, что просто напрашивается на то, чтобы предстать в рисованных графических сериях (что и было эффектно проделано создателем комикса «Город грехов» Фрэнком Миллером). Любимый прием нуара — половинное освещение лица главного героя, создающее эффект столкновения света и темноты, который можно трактовать как визуальное воплощение вечных моральных дилемм. Нуар любит ночные улицы, игру теней на стенах полуосвещенных комнат и вслед за немецким экспрессионизмом (еще одним предшественником нуара) предпочитает горизонтальным линиям вертикальные. Как верно заметил Пол Шредер, в нуаре

«Леди из Шанхая», режиссер Орсон Уэллс

композиционность имеет преимущество перед физическим действием: режиссеры скорее будут выстраивать композиции вокруг главного исполнителя, чем позволят актеру контролировать сцену за счет физических усилий. Яркая визуальная пластика — одна из главных причин игнорирования нуара американской критикой, вплоть до 70-х зацикленной на социологическом аспекте кино и со снобизмом относившейся к фильмам категории B, к которой частенько принадлежали нуары (достаточно вспомнить «Нечестную сделку» (1948) Энтони Манна или «Поцелуй меня насмерть» (1955) Роберта Олдрича). Нуар демонстрировал условность социального бытия, предлагая особую интонацию, тон, манеру, стиль. Своим узнаваемым стилем фильмы-нуары предлагали пересмотреть авторскую концепцию, ибо, как отмечал все в той же статье Пол Шредер, авторская концепция подразумевает то, чем режиссеры отличаются друг от друга, а критика кинонуара останавливается на том, что у них общего.

Общим для нуаров, к примеру, была техника освещения low-key, при которой фигуры актеров одновременно освещались сильными лучами сверху, что создавало черные тени, и мягким, рассеянным светом спереди (источник ставился перед камерой), что позволяло еще больше акцентировать тени, заполнить их, сделать более контрастными и выразительными. Таким образом техника low-key сталкивала свет и темноту, затемняла лица, помещение, го-

родской ландшафт и создавала эффект таинственности, неизвестности, опасности. Варьирование верхнего освещения (оно может быть под углом 45 градусов или может помещаться за спину актеров), равно как и устранение переднего света (что создает участок темноты), давало разные возможности освещения. К примеру, исключительно благодаря освещению в фильме «Почтальон всегда звонит дважды» возникает тень в виде решетки на стене комнаты в сцене, когда герои, совершившие убийство, под давлением прокурора начинают валить вину друг на друга. Не менее метафорично решена первая сцена в «Убийцах», снятых по рассказу Эрнеста Хемингуэя, где два киллера, приехавших в городок убить предателя Андерсона по кличке Швед (Берт Ланкастер), благодаря ночной съемке и специальному освещению выглядят, как две зловещие фигуры неминуемого рока, внезапно появившиеся из темноты.

Освещение позволяло подчеркнуть непроницаемость лиц роковых женщин. Нуар не любит сверхкрупных планов лица, но когда использует их, то делает это с математической точностью. Например, в «Двойной страховке» сверхкрупный план героини Барбары Стенвик появляется в сцене, когда она дает понять своему соучастнику в убийстве, что не позволит ему выйти из игры. Есть один сверхкрупный план лица в «Убийцах» в момент, когда роковая женщина (Ава Гарднер) встречается в ресторане с ведущим расследование убийства страховым агентом и натравливает на него убийц. Крупный план позволяет взглянуть в глаза женщине-убийце, он показывает, что зло — тотально, раз занимает собой весь экран, и оно искусительно, раз таится в столь прекрасных глазах.

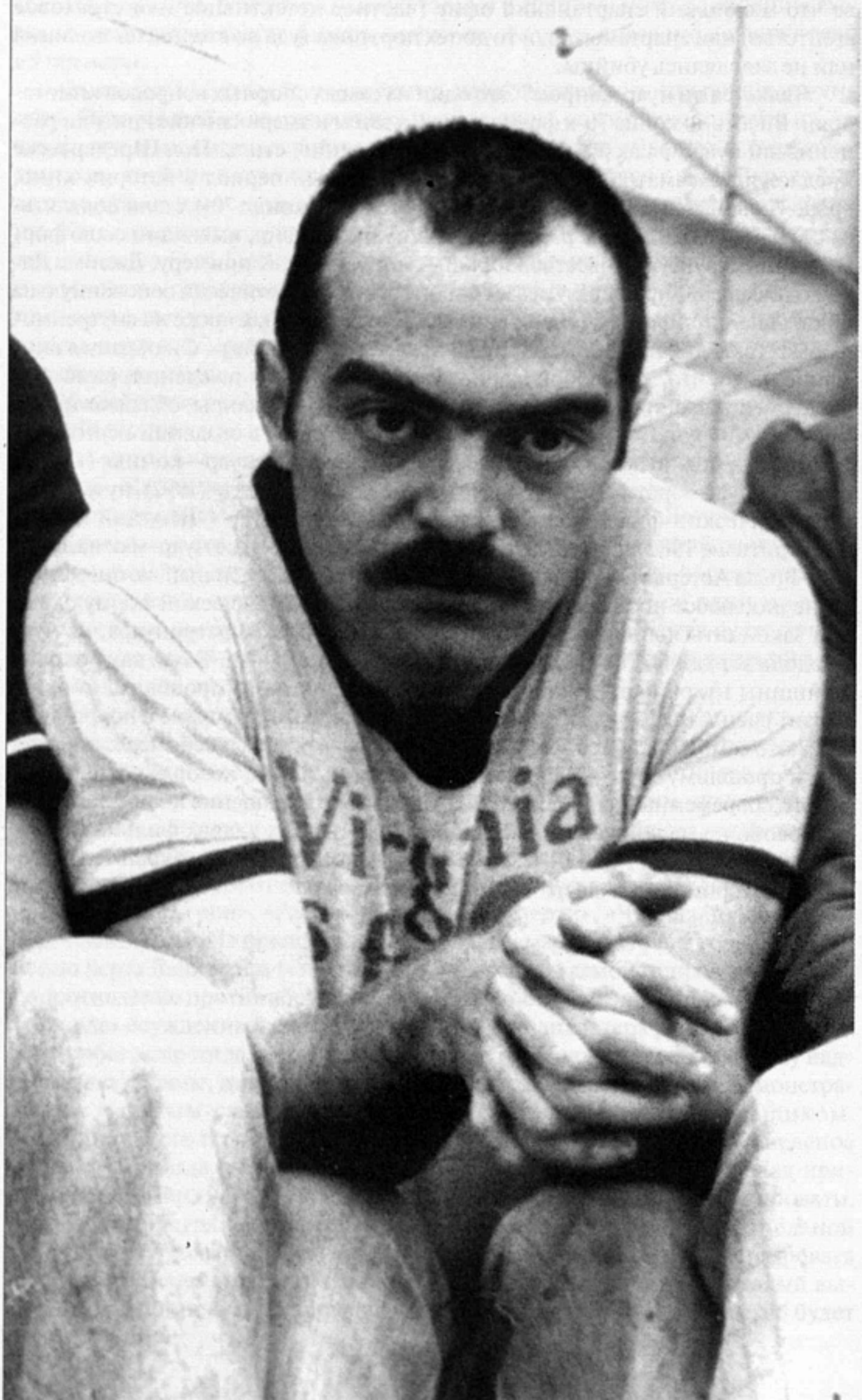
Излюбленная техника нуаров — глубокий фокус и съемка широкоугольным объективом при интенсивном освещении — позволяет «растянуть» кадр, создать многофигурные композиции и избежать монтажа «восьмеркой» при диалогах. Например, в экранизации Реймонда Чандлера «Большой сон» благодаря широкоугольной оптике Филипп Марлоу (Хамфри Богарт) постоянно оказывается в одном кадре и ведет напряженный словесный поединок то с преступниками, то с женщинами-искусительницами, чем подчеркивается его уязвимость, одиночество. Герой все время находится один на один с опасностью, смотрит в глаза смерти, не отворачиваясь. Он как будто отчужден от всего остального мира, для него актуален известный сартровский афоризм «Ад — это другие».

Много было написано о влиянии экзистенциализма на нуар, о его «черном ви́дении». И это логично, учитывая роль экзистенциализма в американской культуре послевоенного периода. Как и в мире книг Сартра и Камю, в мире нуара не было места ни трансцендентным ценностям, ни моральным абсолютам. Зато здесь знают, что такое чувство отчуждения, одиночества и одновременно импульс упрямой, почти абсурдной настойчивости, с которыми герои заявляли о себе. Персонажи Хамфри Богарта («Мальтийский сокол», «Большой сон», «Рассчитаемся после смерти», «Черная полоса»), Роберта Митчума («Из прошлого»), Ричарда Уидмарка («Ночь и город») и особенно Берта Ланкастера («Убийцы», «Грубая сила») демонстрировали упрямое сопротивление против абсурдности и жестокости бытия. К примеру, в «Грубой силе» осужденный сидеть в тюрьме герой Ланкастера решался осуществить побег даже тогда, когда узнавал, что о его планах известно главному надзирателю тюрьмы, желающему воспользоваться моментом, чтобы демонстративно и самым садистским образом расправиться с бунтовщиком. В «Убийцах» его герой демонстрировал еще большую уязвимость и нелепое упрямство, когда, невзирая на предупреждение товарища, не желал прятаться от убийц и встречал свою смерть, едва приподнявшись на кровати. Кстати, эта абсурдная упертость, достойная Сизифа, станет отличительной чертой героев современных неонуаров. К примеру, ее будет демонстрировать персонаж «Огней городских окраин» (2006) Аки Каурисмяки, готовый выгораживать финскую femme fatale даже тогда, когда ее предательство будет ему очевидно.

Как отметил Роберт Порфирио, автор статьи «При закрытых дверях: экзистенциальные мотивы нуара», герои черных фильмов демонстрировали предельную отчужденность от любого социального и интеллектуального порядка. Даже частные сыщики, вроде чандлеровского Филипа Марлоу, сохраняющие на минимальном уровне эмоциональную вовлеченность в дела клиента, обретали силу над остальными только ценой одиночества. Женщины нуара (femme noir) также смотрелись своего рода отчужденными монадами, бесполезными для общества. На отчуждение работали и мизансцены, в которых персонажи то входили в тень, то выходили из нее, что напоминало о неминуемой опасности. В этом мире для них совсем не оставалось убежища, разве что маленький спартанский офис (частное детективное или страховое агентство) или апартаменты, и то до тех пор, пока туда не вторгалась полиция или не заявлялись убийцы.

Является ли нуар жанром? Это один из самых спорных вопросов кинотеории. Вплоть до конца 70-х французские, а затем и американские критики расценивали нуар не как жанр, а как тон, настроение, стиль. Пол Шредер даже предложил рассматривать нуар как своеобразный период в истории кино, вроде «новой волны» или неореализма. И только с конца 70-х стали появляться статьи, предлагающие рассматривать нуар как жанр, имеющий свою формулу, или структуру повествовательных конвенций. К примеру, Джеймс Дамико писал: «Жанр подразумевает собой группу, теоретически основанную на общих внешних формах (специфика метра, структура), а также на внутренних формах (склад мышления, тон, цель, предмет, аудитория)». Он обращал внимание на то, что, как любой жанр, нуар имеет период рождения, развития, расцвета и увядания и, что не менее важно, как другие жанры, обладает трансжанровыми функциями, которые активно работают в создании неонуаров. Например, можно встретить самые разные смешения: нуар—комикс («Город грехов»), нуар—эротический триллер («Основной инстинкт» (1992), нуар—сюрреалистический фильм (Femme Fatale, 2002), tech-нуар («Бегущий по лезвию бритвы», 1982), ретронуар («Черная орхидея») и даже нуар-мюзикл (номер Фреда Астера «Охота на девушку» в фильме «Театральный вагон», 1953). Конечно, любое ностальгическое использование классической формулы может закончиться лишь появлением еще одного образца ретронуара, но нуар продолжает удивлять своими новыми трансформациями. Тогда как роковые женщины нуара панически боятся своего преступного прошлого, ибо оно грозит расплатой, а мужчины готовы рассказывать о прошлом в подробностях как о самом сокровенном в жизни, жанр нуар обретает себя через обращение к прошлому. Это — одна из ключевых конвенций, которая сохраняется и в его современных модификациях. Иногда это обращение к прошлому ничем особо не маскируется, как, например, в первых кадрах фильма Femme Fatale, где Ребекка Ромейн-Стамос глядит, как в зеркало, в экран телевизора, на котором показывают «Двойную страховку».

О П Ы Т



Александр Адабашьян

Фото Игоря Гневашева

АЛЕКСАНДР АДАБАШЬЯН:

«Режиссура — это склад характера...»

ИНТЕРВЬЮ ВЕДЕТ ГАЛИНА ПЕРЕВЕРЗЕВА

Галина Переверзева. Александр Артемович, многие режиссеры пишут сценарии, кто-то снимается в своих и чужих фильмах... Но ваша кинематографическая всеядность, по-моему, уникальна: вы и драматург, и режиссер, и актер, и художник...

Александр Адабашьян. Художник я по образованию, а все остальное прибавилось. Режиссером я себя не считаю, поскольку режиссура, на мой взгляд, это не профессия, это склад характера. Все хорошие режиссеры, с которыми я сталкивался, по натуре лидеры. Режиссером может быть только человек, который твердо убежден, что его ви́дение мира, его взгляд на мир — единственно правильный и уникальный. Это как в поэзии. Если поэт не уверен, что его описание заката, восхода, любви или, скажем, роз неповторимо, — он не поэт, потому что до него все это уже было не раз замечательно описано.

Г.Переверзева. А Маяковский говорил, что хочет, чтобы было больше поэтов хороших и разных...

А.Адабашьян. Правильно. Но только каждый из них должен быть уверен в том, что его мировосприятие самое верное. А у меня, что касается режиссуры, такого взгляда на себя нет, поэтому считать себя режиссером я не могу. Не то что я хуже или лучше других... Просто это — данность. А все другие виды моей деятельности, среди которых есть и опера...

Г.Переверзева. Оперу вы ставили как художник?

А.Адабашьян. Нет, как режиссер, в Мариинском театре, но это была совершеннейшая авантюра... И еще я очень плотно занимаюсь дизайном интерьеров.

Г.Переверзева. Однако в кино от профессии художника вы отошли, не работая по своей основной специальности с 1983 года...

А.Адабашьян. Вы застали меня именно в тот момент, когда я снова начинаю работать в кино как художник. Вместе с Авдотьей Смирновой мы написали сценарий для канала «Россия» — экранизацию тургеневских «Отцов и детей». Дуня — режиссер фильма, а я еще и художник. Действительно, я долго не работал по профилю. Мне предлагали или сериалы, или современные картины, а я знаю, как они снимаются: денег нет, сроки адовы, в общем-то, это скорее работа для администратора, чем для режиссера или художника... Но «Отцы и дети» — совсем другое дело. Материал хороший: Тургенев, три разные площадки действия, три абсолютно разных имения — Кирсановых, Одинцовых, Базаровых. Разные люди, разные характеры, разные социальные слои. Среда обитания каждого из персонажей должна иметь свой образ, соответствовать его характеру. А это интересно. К тому же есть нормальные финансовые и технические возможности.

«Свой среди чужих, чужой среди своих», режиссер Никита Михалков. Осведомитель — Александр Адабашьян

Г.Переверзева. Вас привлекает в новом проекте возможность восстановить стилистику XIX века?

А.Адабашьян. Да. Однако восстанавливать ее в чистом виде смысла нет. Все равно для современного зрителя это некий образ, уже созданный в кино, театре, живописи, это некое устоявшееся в сознании прошедшее время. Я помню, когда мы только приступили к «Обломову» и проводили пробы, то актеров нарядили в подлинные костюмы XIX века. Снимали на натуре, в мосфильмовском саду... Выглядело все, как опера днем. Поэтому все костюмы там навранные. Кринолинов нет, с мужских фраков убраны буфы с плеч и т.д. То же самое предстоит делать и здесь, в «Отцах и детях», — все время подвирать, чтобы сдвинуть представления о реальности. Чтобы максимально убрать дистанцию между зрителем и происходящим на экране, чтобы зритель не смотрел фильм, как костюмно-историческую драму, а сопереживал персонажам, как живым людям.

Г.Переверзева. Но если достоверны актеры и достоверен замысел, то ведь не важно, в каком антураже происходит действие и в какие костюмы одеты персонажи.

А.Адабашьян. Верно, но уверяю вас, что период адаптации зрителя к тому, что происходит на экране, будет занимать гораздо больше времени. Потребуется другой срок для понимания того, что перед тобой не оперный певец и не ряженый, а абсолютно такой же человек, как мы с вами. Десять минут экранного времени, причем в самом начале картины, в экспозиции, когда мы должны понять, кто есть кто и какие между ними отношения, — это расточительство, во-первых. А во-вторых, мы должны в дальнейшем полностью абстрагироваться от антуража, наблюдая только за действием. Самое сложное и в драматургии, и в режиссуре — это режиссура зрительских эмоций. Одно дело информация, другое — эмоции. Это совершенно разные вещи. В романе четыре любовные истории. Все персонажи чрезвычайно амбициозны. Они выстраивают планы своей жизни. И все эти планы разбиваются о любовь, начиная с громокипящего Базарова и заканчивая его тишайшим папашей. Для того чтобы фильм не оказался историей непонятных и удаленных от сегодняшней реальности людей, всю его фактуру надо приближать к современности — и по костюмам, и по гриму, и по всему остальному.

Г.Переверзева. Какое еще «приближение» есть в замысле?
А.Адабашьян. Думаю, и этого более чем достаточно. Ну и плюс идеологическая подкладка конфликта Базарова и Кирсанова, все их бесконечные споры, рассуждения, которые базируются на идее блага народа, хотя ни тот, ни другой понятия не имеют об этом народе. Народ для них — некое абстрактное существо, для блага же которого с ним надо совершать все что ни заблагорассудится. У нас будет такой визуальный ряд народной жизни, который ничего общего не имеет с ними. Это как две разные планеты.
Г.Переверзева. Здесь вы тоже будете «приближать»?
А.Адабашьян. До какой-то степени да. Дистанцию всегда надо сокращать, если это только не некое костюмное эссе. Мне, например, всегда удивительно и непонятно осовременивание оперы. Опера настолько условный жанр, что, нарядив персонажей XIX века в современный костюм, вы нисколько не приблизите их к сегодняшней реальности. И в балете то же самое. Представим, что постановка «Лебединого озера» происходит на зоне, в колонии... Конечно, можно напялить на исполнителей тюремные робы, но от этого зрелище реалистичнее не станет.

«Неоконченная пьеса для механического пианино». Авторы сценария Александр Адабашьян, Никита Михалков. Режиссер Никита Михалков

Г.Переверзева. Вы сыграли роль Берлиоза в «Мастере и Маргарите» Владимира Бортко. Я хотела бы спросить, как вы оцениваете художественную стилистику этого сериала.
А.Адабашьян. Мне трудно судить, поскольку я человек из этой команды. Оценивать эту работу, да еще критически, с моей стороны было бы не совсем тактично. Да, какими-то вещами я не очень доволен и, может быть, что-то сделал бы совсем иначе... Но это не моя картина, я там не был ни режиссером, ни художником, я исполнял небольшую роль. А если говорить о том, как шла работа и с чем я сталкивался, то в этой роли мне было комфортно.
Г.Переверзева. Что вам понравилось?
А.Адабашьян. Очень многое из московских вещей, из истории Иешуа и Пилата, нравятся музыка и стилистика, связанные с балом. Правильно, на мой взгляд, понята современная история — история того, что дьявол и его компания посещают Москву только за тем, чтобы изъять Мастера и ненужный им роман, а сама Москва уже давно их сторона, она давно дьявольская и моск-

«Несколько дней из жизни И. И. Обломова». Авторы сценария Александр Адабашьян, Никита Михалков. Режиссер Никита Михалков

вичи сами со всем разберутся... И они не могут сделать ничего, что выходило бы за рамки их материалистического понимания мира. Когда сошел с ума целый филиал и три грузовика с поющими людьми едут по Москве, граждане не думают, что это экскурсия. Потому что три грузовика с поющими людьми на улице — это нормальное явление. Булгаков мог бы описать и психушку, и допросы, но он этого не сделал, чтобы не отвлекаться от главного в романе. Здесь присутствует не отображение реальности, а фиксация сути ее... А «Собачье сердце»! Ведь в такое время понять самую сердцевину, самую суть происходящего — это же гениально! Два интеллигента решили изготовить нового человека... Финал-то счастливый, а на самом деле, я думаю, в скором времени Шариков мог бы жить в этой квартире, а профессора Преображенского и Борменталя за антисоветскую деятельность наверняка посадили бы, Швондера тоже выкинули бы... Найти этот образ, а не просто описывать ужасы, как многие сейчас делают (все эти коммунальные квартиры, страдания интеллигентов!). Я весьма уважительно отношусь к «Доктору Живаго» Пастернака, но там подобного образа нет. Там есть верное и реалистическое описание судьбы творческого интеллигента, которого переехало колесо истории. А Булгаков просто до сердцевины добирается: как милая либеральная интеллигенция сама, своими руками изготовила себе Шариковых.

Г.Переверзева. Скажите, а есть фильмы, над которыми вы работали и которыми остались довольны?

А.Адабашьян. Я не могу смотреть картины, на которых я работал в любом качестве, как их смотрит зритель, — я все равно просматриваю их, как... как просматривают семейный альбом. Я помню, что когда снималось и что в это время происходило...

Г.Переверзева. Включаются воспоминания, и оценка уходит?

А.Адабашьян. Совершенно верно. Поэтому и «Обломов», и «Неоконченная пьеса для механического пианино», и «Свой среди чужих...» — это не картины, которые я могу оценивать, это кусок жизни, причем эмоциональный, страстный, сложный. Негативные воспоминания, что свойственно человеческой памяти, исчезают, как на старой фотографии, а все, что было хорошим, становится более ярким.

Г.Переверзева. Вы говорили о приближении ушедшей реальности к современности. По сути вы создаете реальность новую...

А.Адабашьян. Да. У каждой картины должен быть свой собственный мир, в том числе и визуальный. Возьмите, пожалуйста, современность в исполнении Феллини или Пазолини. Вроде бы все происходит в похожих интерьерах, но это совершенно разные миры, как две разные страны.

Г.Переверзева. А ваш мир из чего состоит?

А.Адабашьян. Повторяю, я не режиссер. А художник, оператор и все остальные должны работать на конечный результат, и гений на площадке может быть только один — режиссер. Так или иначе, работа всех остальных — это все равно работа интерпретаторов. Я всегда говорю начинающим сценаристам или

«Мадо, до востребования», автор сценария и режиссер Александр Адабашьян

операторам: если вы хотите самовыражаться, то не работайте в кино — пишите книги, картины, поступайте так, чтобы между вами и зрителем не было посредника. А если вы все-таки выбрали кино, то работайте на общий результат, тональность которого задает один человек — режиссер. Если вам это не близко, меняйте профессию.

Г.Переверзева. Вы настаиваете, что вы не режиссер... В таком случае что заставило вас снимать «Мадо, до востребования», «Азазель»?

А.Адабашьян. Фильм «Мадо, до востребования, который я снимал во Франции, — чистой воды авантюра. Снять первую в своей жизни картину во Франции, на французском языке, во французской деревне... Разве не авантюра? Плюс стечение обстоятельств... То же самое и «Азазель»...

Г.Переверзева. То есть вы авантюрист?

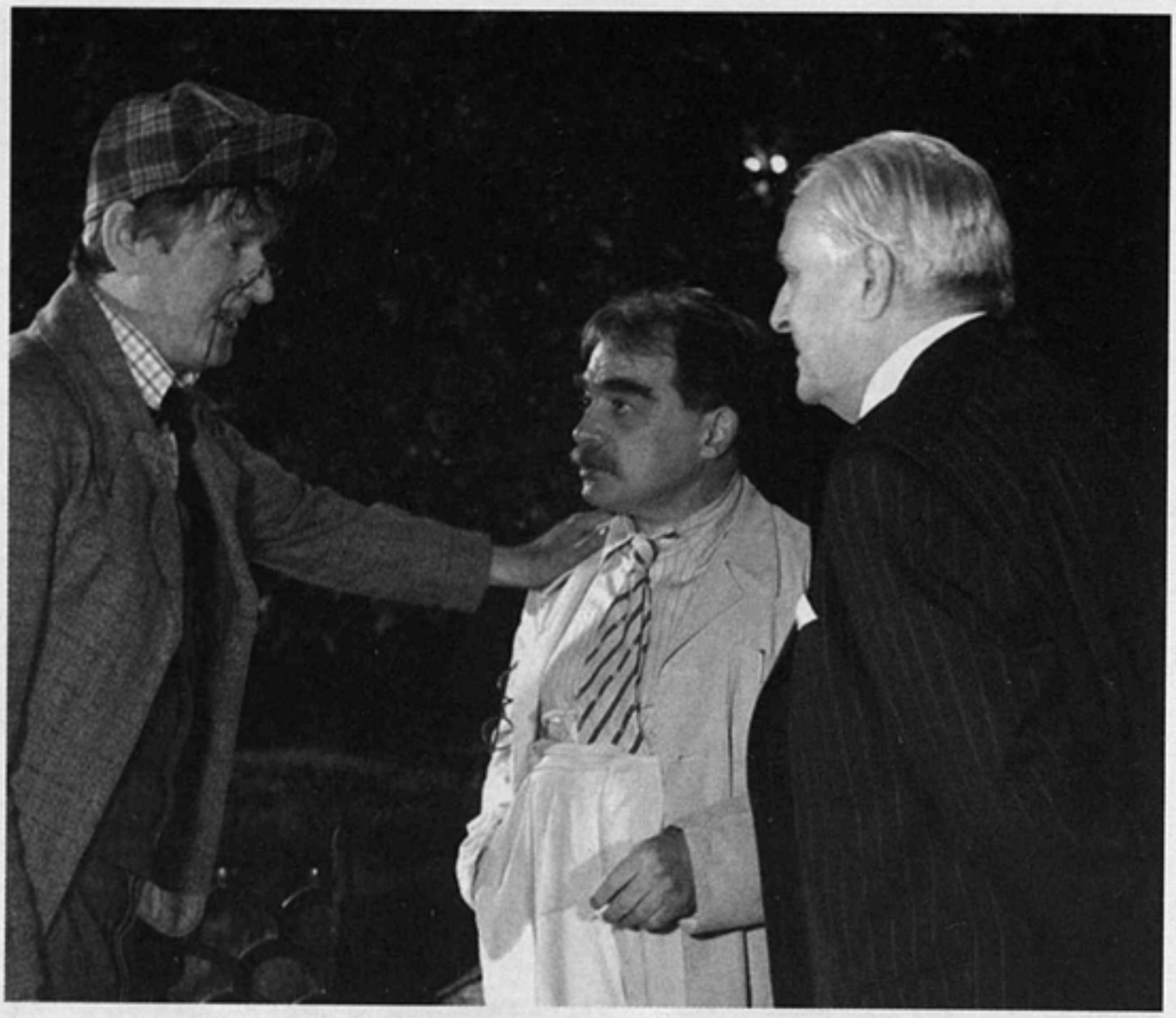
А.Адабашьян. Да! Если относиться к работе, как к рутине, если скучно с самого начала... Нет, я этим не занимаюсь. Если не будет хотя бы привкуса авантюры... Как в случае с оперой... Поставить оперу за двенадцать дней...

Г.Переверзева. Вы довольны результатом?

А.Адабашьян. Нет.

Г.Переверзева. А что дает вам актерство?

А.Адабашьян. Просто интересно. Я снимаюсь мало и там, где хорошая компания и любопытный материал.



«Мастер и Маргарита», режиссер Владимир Бортко. Берлиоз — Александр Адабашьян

Г.Переверзева. А при интересном материале, но в скучной компании будете сниматься?

А.Адабашьян. Нет.

Г.Переверзева. Атмосфера важна?

А.Адабашьян. Ну, конечно, процесс важнее результата.

Г.Переверзева. О чем вам хочется говорить в кино?

А.Адабашьян. Хмм... Скажем так: меня интересуют человеческие отношения, причем отношения нормальных людей, а не уродов.

Г.Переверзева. Базаров для вас...

А.Адабашьян. Нет, Базаров для меня не урод. Базаров несчастный человек, который выдумал себе форму некоего существования, убедил самого себя, что она единственно правильная, а столкнулся с реальностью в самом банальном ее отражении — с антагонистом Кирсановым, — и, в общем, повторил его судьбу.

Г.Переверзева. Так в чем его несчастье?

А.Адабашьян. Несчастье его в том, что он хотел быть, а не казаться. При столкновении с реальностью все это и выяснилось.

Г.Переверзева. Снова это магическое слово «реальность»!

А.Адабашьян. Если картина основана на таких базовых эмоциях, как любовь, честность, ревность, то совершенно не важно, когда происходит действие, сейчас или в XIX веке, не важен антураж и даже не важно то, в каком жанре все рассказано. Когда я смотрю современные американские блокбастеры, мне совсем не интересно, кого из персонажей убьют, расчленят, растворят на молекулы... — потому что они функции, а не живые люди. Я как-то читал воспоминания князя Волконского, где он цитирует слова Диккенса: «Миссия Америки — опошлить Вселенную!» Сказано еще в XIX веке. Америка бойко занялась производством массового искусства, которое стало принадлежать народам. Американцев интересует массовость охвата. Они не занимаются высокой кухней, высокой модой. Они диктуют моду... в джинсах, в «быстрой пище», в поп-музыке... И весь мир теперь в этом поп-наряде. Оперные певцы, чтобы выжить, поют с поп-идолами, хорошие художники устраивают перфор-

мансы, лишь бы на них обратили внимание... Та же ситуация в кино. Просто так снять Шекспира уже мало. Нужно поставить его сексуальную ориентацию под вопрос — и фильму обеспечен массовый успех. Опошление — это то, что сегодня происходит с искусством.

Г.Переверзева. Как вы относитесь к ненормативной лексике в кино? К тому, что, например, фильму «Изображая жертву», в котором доминирует мат, даются призы?

А.Адабашьян. Как на грамотное упражнение на тему Шекспира, не более. Мне такие вещи совершенно не близки, там нет ни одного симпатичного персонажа, которому бы я сопереживал. А по поводу ненормативной лексики... Досадно. Потому что это ведь не развитие языка экранного. Потому что в русском языке лексика имеет ряд градаций. Всегда у нас было представление о том, что такое непристойность, что можно и что нельзя произносить, были слова-табу... Теперь происходит девальвация хорошего литературного языка. Да и девальвация самого мата, имевшего из-за своего уникального языкового положения особую действенную силу. Но когда матерщина стала расхожей, ее сила ушла. Обидно, что литературный язык перемешался со слоем, с которым не должен был перемешиваться. В итоге получился один язык вместо двух или трех — то есть лингвистическая и эмоциональная потеря. И языковая глухота, приведшая к тому, что мат употребляется там, где употреблять его не стоит и нельзя. Все-таки должны существовать отдельные лексические зоны, чтобы одно не убивало другое и не пачкало.

Г.Переверзева. Что при этом происходит с человеком?

А.Адабашьян. С человеком конкретно ничего не происходит, а вот в культуре, что самое печальное, наблюдается общая деградация. Искусство начинает принадлежать народу, чего категорически быть не должно.

Г.Переверзева. Искусство должно принадлежать избранным?

А.Адабашьян. Безусловно. Меньшинству, так скажем.

Г.Переверзева. Вы говорите о каком-то социальном слое?

А.Адабашьян. Нет, независимо от какой бы то ни было социальной принадлежности. Всегда имеют значение и сказываются в жизни и творчестве воспитание, характер, склад душевный, внутренняя культура... Можно говорить о крестьянине, который всем этим обладает, а можно — об интеллигенте в четвертом поколении, которому эти вещи совершенно не свойственны, несмотря на полученное образование. Избранничество не назначается. Оно, знаете, или есть, или нет.

Операторы Павел Касаткин и Теодор Бунимович. Первые месяцы войны

СЕМЕН ШКОЛЬНИКОВ

Фронтовой кинооператор

Мы публикуем отрывки из новой книги известного кинооператора-документалиста Семена Школьникова. Рассказы друзей и коллег он записывал чуть ли не с самой войны, и вместе с его собственными воспоминаниями они сложились в яркую, уникальную книгу. Живые, очень личностные, насыщенные неповторимыми деталями рассказы, охватывающие основные события войны, принадлежат не только прославленным кинооператорам, таким как Роман Кармен, Владислав Микоша, Михаил Ошурков, но более всего тем, кто не написал своих книг, чьи имена редко встретишь в периодике и даже в киноизданиях, но чей вклад в кинолетопись войны бесценен, хотя по достоинству не оценен. Таких в книге большинство: Иван Чикноверов, Михаил Гольбрих, Борис Шадронов, Леонид Филатов, Ян Местечкин, Борис Маневич, Маматкул Арабов, Ефим Лозовский, Иван Беляков, Иосиф Гольдштейн, Александр Казначеев... — всего около тридцати фронтовых кинооператоров. В предлагаемую читателям журнальную публикацию вошли отрывки из воспоминаний только пяти из них. Это воспоминания фронтовых кинооператоров о начальном этапе войны.

Несомненно, книга Семена Школьникова, открывающая новые имена и факты, займет особое место среди книг фронтовых кинооператоров.

Джемма Фирсова

Теодор Бунимович. Воинская специальность

— Война, как секирой, рассекла жизнь на две части — до и после.

Возле маленького дома на Красной Пресне толпа: все — с повестками «явиться немедленно». Подхожу к столу, за которым сидит плотный мужчина в военной форме, — глаза у него красные, воспаленные, пожалуй, со вчерашнего утра не спал.

— Я кинооператор, могу снимать военные действия.

Военком раскрывает толстый справочник и долго водит пальцем по страницам.

— Кинооператор. Такой воинской специальности нет.

— Я снимал с самолета, занимался аэрофотосъемкой.

— Хорошо, вот с этим направлением завтра явитесь в авиачасть, она расположена недалеко от станции Кубинка.

После напряженной, мятущейся Москвы Кубинка поразила меня тишиной и покоем.

На приемном пункте наши направления просматривал капитан авиачасти. Небольшого роста, одутловатый, он был чем-то явно раздражен. Ког-

да очередь дошла до меня, он почему-то начал осмотр снизу, с модных, но грязных туфель. Не понравилась ему и моя рубаха — апаш с широким воротом, а особую злость вызвала шевелюра.

— Космы надо сбрить, — резко сказал он.— Аэросъемщики нам не нужны, фотографы тоже, будете маскировщиком. — Капитан чеканил слова, будто ножом обрезал каждую фразу.

— А что это такое? — спросил я.

— Получите швабру — узнаете.

— А ниже ничего нет?

— Чего «ниже»? — не понял моей иронии капитан.

— Ниже по должности.

— Ниже нет! Товарищ Бунимович!

Возражения были бессмысленны.

Утром у парикмахерской выстроилась очередь. В маленькую комнату входили ребята, такие разные — светлые и темные, с буйной шевелюрой и с короткими «ежиками», а выходили все одинаковые — похожие друг на друга. Через несколько минут и я буду такой же.

Но как же я мог забыть? Во время съемок в воинских частях нашими консультантами были работники политотделов. Пока я не стал гологоловым, надо использовать последний шанс. Прибежав к политруку авиачасти, я начал торопливо и сбивчиво говорить. Он прервал мой поток слов.

— Успокойтесь, расскажите по порядку, что вас волнует.

Спокойный тон человека лет на десять моложе меня подействовал отрезвляюще.

— Информация о военных действиях, показ стойкости и смелости наших бойцов, героев — разве это ненужная на войне работа? В маскировщики вы можете взять любого из ребят. А кинооператоров мало.

— Но что я могу сделать? — сказал он. — Максимум — это дать вам увольнительную на два дня, объясните все в военкомате, а в случае неудачи возвращайтесь обратно.

Окрыленный, я помчался к станции. И снова Москва. До военкомата надо заскочить на студию — сдать ключи. Студия по-прежнему бурлила. Вверх и вниз по лестнице бегали режиссеры, операторы, администраторы. Меня встретили так, словно я выбежал на несколько минут за угол — попить квасу.

— Камера у тебя в порядке?

— Да.

— Можешь выехать завтра в пять утра?

— Куда?

На студии не принято было задавать такой вопрос. Если нужно, то тебе объяснят куда, зачем, насколько. А если молчат, то с вопросами не лезь. Но в этот раз для меня это было слишком важным.

— На фронт.

Это было единственно соответствующее моему желанию направление.

На следующее утро я уже трясся в кузове полуторки рядом со своими товарищами. Машина шла в штаб Западного фронта.

Увольнительную я сохранил и принес в райвоенкомат с опозданием на два месяца. За столом сидел другой военком — более пожилой и менее усталый. Он прочел мою увольнительную и ничего не понял. На мне была потертая, полинявшая гимнастерка со шпалой в петлице — звание капитана, офицерская портупея и сбоку личное оружие — трофейный пистолет. Возможно, для него я был первым фронтовиком, только-только прибывшим оттуда, с переднего края боев.

Вначале я коротко отвечал на вопросы военкома, а затем рассказал, как вместе со штабом 187-й стрелковой дивизии ночью скрытно мы двигались по проселочным дорогам, а на асфальтовых магистралях громыхали фашистские танки, как после неравных боев из разрозненных частей формировались новые батальоны и создавалась новая линия обороны. Рассказал и о 30-й армии, на одном из участков обороны которой враг был не только остановлен,

но и, понеся огромные потери, отброшен на несколько километров назад. Киноматериал о боевых действиях этой армии, который мы снимали вместе с моим коллегой Павлом Касаткиным, будет выпущен отдельным короткометражным фильмом «Бой за высоту «А»...

В картотеке военком нашел бланк с моей фамилией — там было что-то мелко написано, я разглядел только большой вопросительный знак. Военком перечеркнул запись вместе с вопросительным знаком и вписал: «Военный кинооператор».

Так в документах Краснопресненского райвоенкомата появилась новая воинская специальность...

Июнь 1941 года. Кинооператоры отправляются на фронт. Слева направо: А.Левитин, Н.Самгин, М.Юрков (первый ряд), А.Брантман. Б.Макасеев, Н.Вихирев, А.Кузнецов, А.Лебедев (второй ряд)

Аркадий Шафран. Мы — как пожарники

Шафран неожиданно для себя самого стал самым знаменитым в мире оператором кинохроники. В двадцатитрехлетнем возрасте он оказался на борту парохода «Челюскин». Когда затертый льдами пароход начал тонуть, Аркадий впопыхах, как и другие члены экипажа, покинул судно, не прихватив ничего ни из одежды, ни из личных вещей. Зато в руках у него были киноаппарат и сумка с заряженными пленкой кассетами. Осознавая историческую значимость происходящего, он тут же начал снимать драму, разыгравшуюся среди суровых арктических льдов, морозный ветер продувал полуодетого оператора насквозь. Пальцы рук, крутивших ручку аппарата, закоченели и плохо слушались. Но Шафран старался не думать об этом, как и о том, что лед под его ногами трещит и в любую секунду может разойтись. В этот момент для него выше всего было профессиональное чувство долга. Уже потом его и Марка Троянского фильм «Герои Арктики» получил Гран-при на фестивале в Венеции.

Ему подарили квартиру, уже обставленную модной мебелью, и легковой автомобиль «ГАЗ». Аркадий Шафран был награжден орденом Красной Звезды. А перед самой войной он был удостоен Сталинской премии.

— В воскресенье 22 июня 1941 года я был дома. Мы, кинохроникеры, как по-

жарники. При первом же тревожном сообщении бежим на сборный пункт. Тогда сборным пунктом была студия «Союзкинохроника». И уже 23 июня были сформированы три фронтовые киногруппы, а 24-го я уехал с группой — оператором Владимиром Ешуриным и ассистентами Владимиром Комаровым и Андреем Николаевичем — на Западный фронт. В последний момент я решил захватить что-нибудь съестное. Забежал в буфет, стою у стойки, жду. Буфетчица собирает в пакет бутерброды, а сама не видит, что кладет. Слезы глаза заливают.

— Куда же вы едете? Вас же всех убьют...

Поезд наш шел медленно, часто останавливаясь, подолгу простаивая на безымянных станциях, а то и прямо в поле. Не доезжая до Смоленска, мы услышали тревожные гудки паровоза. Это было оповещение о воздушном налете, первой бомбежке, которую мне предстояло пережить. Мы выскочили из вагона, спрыгнули в какую-то канаву. Сбросив бомбы, самолеты улетели. Поезд, в котором мы ехали, не пострадал. Но вокруг на насыпи валялись разбитые вагоны — результат предыдущих бомбежек. Где-то вдали вздымались черные клубы дыма — горела нефтебаза.

В штабе нас в общих чертах проинформировали о дислокации войск. На окраине Орши, куда мы добрались, стояла артиллерийская батарея, которая вела огонь по невидимому противнику. Я спросил у командира, на какое расстояние бьет артиллерия, где цель. И получил совершенно определенный ответ.

— В трех километрах. Огонь ведем по обозу противника!

Я подумал: если обоз противника находится в трех километрах от огневых позиций нашей артиллерии, то где же наши передовые части? По спине пробежал холодок.

Через несколько дней на пустынном шоссе под Борисовом мы встретили наш танк. Он шел навстречу нам, а пушка была повернута назад. Командир танка обнаружил большую колонну немецких войск, но решил не ввязываться в бой и отойти. Танкист сказал, что немцы совсем близко. Мы вбежали на горку и не более как в двух километрах, а может быть, и меньше, увидели немецкие войска. И хотя у меня не было телеобъектива, я все же снял эту колонну, которая вытянулась на извилистой дороге, как змея. Немцы нас обнаружили и обстреляли. Пришлось ретироваться. Это была моя первая встреча с гитлеровскими оккупантами.

Но тогда все обошлось. В плен я попал позже, в октябре 1941 года. Перед выездом в штаб фронта я зашел в оперативный отдел штаба армии, чтобы узнать местонахождение пункта, куда нам следовало прибыть. В отделе штабной майор, почти не глядя, ткнул карандашом в карту.

— Точно ли штаб фронта там, где вы указали, товарищ майор? Не могло ли быть передислокации?

— Езжайте туда, куда вам указали! — грубо рявкнул майор.

Когда я вспоминаю того майора и подобных ему зазнавшихся неучей и разгильдяев, я понимаю... нет, я в этом уверен. Трагический июнь 1941-го начался с таких вот безответственных людей, которых поставили на командные должности. На высокие должности! Ведь талантливые командиры Красной Армии были почти сплошь выбиты еще накануне войны.

В начале октября танки Гудериана прорвали нашу оборону южнее Брянска. Поэтому когда 6 октября мы с моим ассистентом Андреем Николаевичем въехали в Брянск, нас поразила какая-то тревожная тишина. Улицы были безлюдны. Только при въезде в город мы заметили красноармейца, который стоял на посту, охраняя мост через речку. Недавно бомбили город. Разрушенные дома, дымящиеся пожарища, битое стекло и кирпичное крошево на асфальте улиц...

В восточной части города увидели воинскую колонну. Мы двинулись ей навстречу. На тротуаре стояла небольшая группа горожан. Они замахали нам руками. Мы решили, что они приветствуют нас. Машина у нас была грузовая. Я сидел рядом с водителем. Андрей был в кузове, и ему ничего видно не бы-

ло. Мы сблизились с колонной и только тут разглядели, что это немцы. Улица узкая, машину не развернуть. Я крикнул шоферу:

— Давай в сторону!

Он резко повернул руль вправо. Машина передними колесами перескочила придорожную канаву и безнадежно заглохла. Немцы открыли пулеметный огонь. В первые месяцы войны оружие операторам не выдавали, поэтому ответить на огонь нам было не из чего. Так мы попали в плен. У меня забрали киноаппарат, содрали с ног сапоги. Очки сбили, я слышал только, как они хрустнули под сапогом немца.

Нас втолкнули в какой-то скотный загон, где уже находилось немало наших красноармейцев, превратившихся теперь в военнопленных. Нас продержали в этом загоне три дня без пищи и воды. Кругом колючая проволока и много-много наблюдательных вышек.

В лагере немцы сразу стали нас сортировать. В первую группу отобрали коммунистов и политработников. Во вторую — командиров. Все остальные оказались в третьей группе. Тех, кто попал во вторую и первую группы, сразу же куда-то увезли. Куда — не знаю. Но полагаю, что эти люди погибли раньше, чем кто-либо другой...

Кормили в лагере только раз в день. На завтрак, обед и ужин — баланда из гнилых капустных листьев. В отличие от других солдат, сумевших сохранить в вещмешках кое-какой «НЗ», у нас с Андреем ничего не было. Не было и котелков. До тошноты постоянно хотелось есть. Не выдержав, мы отправились на поиски какой-нибудь посуды. Случайно за углом барака Андрей нашел старое, с тройным слоем грязи, помойное ведро. Мы его долго оттирали песком, но до конца очистить так и не смогли. Ведро стало для нас и котелком, и тарелкой. Его постоянно надо было таскать с собой. Оставишь на минуту без присмотра — ищи ветра в поле.

Поначалу нас буквально тошнило от вонючей лагерной пищи и от «посуды» тоже. Но человек привыкает ко всему. Привыкли и мы. По очереди брали ведро, подносили ко рту, опрокидывали его и таким образом пили жижу, а потом все остальное, тоже соблюдая очередность, выгребали пятерней. Надо было как-то существовать, потому что мы с Андреем на что-то еще надеялись.

Зима в 41-м наступила неожиданно рано. В октябре. На ночь все пленные стремились втиснуться в барак. Там было немного теплее, чем на улице. Людей набивалось такое количество, что можно было только стоять. Когда ноги затекали, выходили наружу, устраивались в заветренной части двора, за углом барака. Стелили одну шинель на землю, а второй укрывались. Ложились обязательно на левый бок, опасаясь застудить легкие. Немцы больных не жаловали — просто пристреливали.

Как-то утром построили весь лагерь. Мы полагали — на работу. Оказалось, что перегоняют в другой лагерь. Колонна военнопленных вытянулась по дороге на большое расстояние. В голове колонны и в ее хвосте ехали на машинах солдаты с пулеметами, по бокам шли конвоиры с собаками на поводках.

Колонна двигалась лениво, как вязко текущая по равнине река. Люди шли с поникшими головами. Кто-то опирался на палку, кому-то посчастливилось раздобыть костыль. Тот, кто мог двигаться самостоятельно, сам подставлял свое плечо товарищу по общей беде. Многие в этом «строю» были перевязаны грязными бинтами с пятнами запекшейся крови. Сбитые ноги месили холодную дорожную грязь...

Когда наступил вечер, нас остановили на опушке леса. Недалеко находилось картофельное поле. Андрей отправился добывать картошку, попросив меня оставаться на месте, чтобы нам не разминуться. Я ждал, долго ждал, но Андрей все не возвращался. Я подумал, что пора идти на поиски. По дороге несколько раз негромко окликал Андрея. Тишина... Вернулся к кострам, обошел их все до единого. Андрея нигде не было. Решил отложить поиски до утра. Пристроился возле одного из костров и посидел возле него до утра. Чуть рас-

свело, и нас погнали дальше. Пошел дождь пополам со снегом. На ногах у меня были лапти. Ими снабдили меня добрые люди, когда увидели мои сбитые в кровь босые ноги. Лапти пристраивать к ногам я не умел. Поэтому портянки из них все время вылезали, волочились по грязи, мешали идти.

Механически переставляя ноги, я все думал о том, как мне отыскать своего товарища, и не заметил, что попал в голову колонны. И тут меня осенила мысль прочесать всю колонну до самой последней шеренги. Замедлив шаг, я начал отставать. И так переходил из ряда в ряд, пока не оказался в последнем. Сзади были только конвоиры и немецкие овчарки. Я понял, что больше мне не суждено было увидеть Андрея. Скорее всего, он погиб на том самом картофельном поле...

Следующий привал был на болоте. Всю ночь едкий дым костра разъедал глаза, а отойти было никак нельзя, потому что место твое тотчас же будет занято таким же бедолагой, как и ты. К утру я почти ослеп. В голове билась страшная мысль, что наступит утро, конвоиры заставят подняться едва держащихся на ногах людей и страх неминуемой смерти погонит нас дальше. А вот смогу ли подняться и переставлять ноги я? Десять абсолютно голодных суток

У нас нет военной фотографии Аркадия Шафрана. Здесь он среди операторов, снимавших спасение челюскинцев. Слева направо — Владислав Микоша, Аркадий Шафран, Николай Самгин, Николай Вахирев, Петр Новицкий. Борт парохода «Смоленск», май 1934 г.

сделали свое дело. Сил не было. Уж лучше скорая смерть при побеге, чем медленное умирание в лагере от голода и болезни. Я решил бежать. Мысль о возможной смерти не тревожила, не вызывала никаких охранительных чувств.

Стелился утренний туман. И я пошел. Пошел открыто, не таясь. В полный рост. Вышел на дорогу. Осмотрелся. Никакой охраны. Перешел дорогу... Никого. Тихо. Я понял, что вырвался на свободу. И вот тут-то на какое-то мгновение мне стало страшно. Мелькнула трусливая мысль: а вдруг за мной следят, и я, идущий сейчас по хрусткой, прихваченной осенним морозцем траве, уже на мушке, еще шаг, другой и... утреннюю тишину разорвет выстрел. Или, что еще хуже, по моему следу пустят собак, которые в момент растерзают меня. Кругом — открытое поле, ни кустика... Я побежал. Бежал долго, бежал, когда уже не было сил, когда сдавило грудь. Все передо мною было слов-

но в тумане. Сколько я бежал — не помню, но вдруг увидел перед собою несколько изб. Постучался в одну из них. Дверь отворила женщина с добрыми глазами. Я вошел. Изба была буквально набита такими же, как я. Женщина, видя мою растерянность, посоветовала идти на чердак, на сеновал. Здесь гулял ветер, проникавший через прорехи в кровле. Я зарылся поглубже в сено и мгновенно заснул.

Мне приснился сон: я в Арктике, в пургу, снимаю, как ледокол колет льды. Ураганный ветер сбивает с ног, а я кручу ручку аппарата. Рука застыла, весь я окоченел окончательно, но надо снимать, во что бы то ни стало, на то мы и кинохроникеры. И я кручу ручку аппарата, изо всех сил кручу...

Проснулся от оклика хозяйки. Открыл глаза. Уже наступил день, и через прорехи в крыше светило солнце.

— Наконец-то добудилась, — миролюбиво сказала хозяйка. — Ты, парень, уходи! Скоро на постой немцы придут. Как бы беды не случилось! Твои друзья ушли. Еще ночью... Ты ведь почти сутки проспал.

— Куда же мне идти?

— Иди через огороды. Потом увидишь деревню. Там немцев нет. Авось люди добрые найдутся, пристроят тебя. Свои ведь как-никак.

Я добрался до указанной мне хозяйкой деревни и постучался в первый же дом. Открыв дверь, новая хозяйка пропустила меня в парное домашнее тепло. Долго и, как мне показалось, жалостливо смотрела на меня. Потом сказала находившемуся в избе солдату-окруженцу:

— Ну, парень, ты уже здоров, окреп. Иди дальше... А вот этого, — кивнула она в мою сторону, — мы, ничего, поставим на ноги.

Меня оставили. Я был вымыт, обогрет, накормлен. Не могу простить себе, что не удержал в памяти имя этой доброй женщины. Помню, что называлась деревня Починок, на дороге между Рославлем и Смоленском.

Дней через десять я сказал хозяйке, что хочу перейти линию фронта, хочу к своим. Без слов она извлекла из сундука старую и очень, на мой взгляд, странную одежду. Домотканый армяк, холщовые штаны и новые лапти с онучами. Я облачился во все это, перетянул армяк бечевкой, водрузил на голову какую-то невероятную шапку. К тому времени у меня отросла длинная и пушистая борода. Мне показалось, что я похож на Ивана Сусанина. Хозяйка, глядя на меня, одобрительно улыбалась. Ее дети достали из своих учебников географическую карту, по которой я выбрал основное направление и запомнил, через какие населенные пункты придется следовать. Хозяйка посоветовала идти только днем. Ночью немцы стреляют без предупреждения. Мы с ней придумали незамысловатую легенду. Я добираюсь из заключения к себе в деревню. Там жили ее родственники. Их фамилию она меня настоятельно просила запомнить.

Перед тем как покинуть дом, который согрел меня, вдохнул жизнь, я написал письмо жене. У меня не было уверенности в том, что мне удастся добраться до линии фронта и перейти ее. Не знал я, что со мной будет, дойду ли до своих. Письмо я передал хозяйке и попросил отправить его по моему московскому адресу, как только их местность освободят наши войска. В письме я описал всю свою одиссею...

С интервалом в один месяц Аркадий Михайлович отправил жене два письма. В первом из них, датированном 20 октября 1941 года, Шафран скрупулезно излагает историю своих скитаний по вражеским тылам: «Ну, Нинка, слушай мою грустную историю...»

На втором стоит дата — 20 ноября 1941 года. Это канун нашего контрнаступления под Москвой.

Моя дорогая, моя нежная и бесконечно любимая!

Вот уже прошел месяц с тех пор, как я написал тебе первое письмо. За этот месяц я прошел из-под Смоленска до Алексина (это между Тулой и Серпуховом)... Уже месяц иду из деревни в деревню, месяц живу милостыней чужих лю-

дей, пока еще жив, пока еще здоров, но и здоровье, такое нужное сейчас, сохранить все трудней...

Нинушенька, дорогая моя, неужели это пройдет, неужели это когда-нибудь кончится, неужели мне еще суждено увидеть вас когда-нибудь, мои дорогие. А страшная, холодная, злая зима уже на дворе, и день ото дня становится холоднее, а надеть нечего, ноги в лаптях, уже истрепал три пары, а достать новые трудно. Э, да о чем говорить, одно слово — плохо. И единственное желание, единственное чувство, которое еще придает мне силы, заставляет еще как-то шевелить ногами, — это желание прочитать эти два письма вместе с тобой. Все-таки верю, не могу не верить в то, что все кончится хорошо, я верю, что это чудо совершится.

К письму, которое я оставил у первой хозяйки, была сделана ею приписка: «Человек, который у нас был, написал это письмо и просил его отправить при первой возможности, что я и делаю. Не знаю, что с ним было дальше. Жив ли он?»

Шел я до линии фронта более месяца. Прошел свыше пятисот километров. По дороге мне встречались наши солдаты-окруженцы. Они тоже, как и я, пробирались к линии фронта. Какое-то время шли вместе, потом расставались, встречались и шли с другими. Вдвоем ведь всегда сподручнее, чувствуешь себя увереннее. Останавливались в деревнях. Люди принимали нас жалостливо и чем могли помогали. Кормили, устраивали на ночлег. Так, от деревни к деревне, мы продвигались к линии фронта. Все чаще стали встречаться немецкие войска. Их гарнизоны располагались по деревням. Поэтому нам приходилось их обходить. А это лишало нас крова и еды.

Наконец мы добрались до Оки, где в районе Алексина проходила линия фронта. На той стороне были наши. Река замерзла — был конец ноября, можно было перейти по льду. Но кругом немцы. Мы собрались в разрушенном пустом заводике и стали думать, как перейти реку. Кругом завода был совершенно разбитый поселок и ни одного жителя.

Но к великой нашей радости поздно вечером мы увидели старика. Он собирал щепки около разрушенного дома. Стали расспрашивать, как нам перебраться на ту сторону. Старик охотно указал наиболее удобное место для перехода и посоветовал идти только днем — ночью и немец, и свои могут открыть огонь. Опасно. Он сказал: «Люди часто переходят в этом месте реку, авось и вам повезет...»

Через пару дней отдохнувшие и выспавшиеся мы незаметно, скрываясь за развалинами, подошли к реке. Остановились, огляделись. Сошли на лед и пошли. И вдруг пулеметная стрельба. Мы залегли. Стрельба прекратилась. Поднялись и пошли уже более резво. Опять пулеметная очередь. Пули зафырчали совсем рядом. Мы упали на лед. Лежим, не шевелимся. Проходит минута, две... И вдруг один из нашей группы скомандовал: «Бегом!» Мы вскочили и побежали во всю мощь наших ног и благополучно достигли берега, где нас встретили наши солдаты.

Не передать радости, которая охватила нас, когда мы оказались среди своих. Мы просто плакали.

А после был допрос в отделе контрразведки «Смерш».

— Как это вам удалось бежать из плена? Странно. В то время когда многие тысячи наших красноармейцев и командиров сидят за колючей проволокой в фашистских лагерях, вы из плена бежите?

Оказывается, он, кинооператор Шафран, подозревается в шпионаже в пользу фашистов. Что он мог ответить оперативнику из «Смерша»? Он даже самому себе не мог объяснить, как ему удалось бежать.

— Я очень хотел к своим. Я очень хотел снимать эту войну. Может быть, поэтому во мне родилось неукротимое стремление, родилась неимоверная смелость...

И снова, в который уже раз, произошло чудо. По тогдашним временам, конечно, чудо. Поверил кинооператору капитан из «Смерша». Может быть, читал когда-то о героях-челюскинцах и слышал о нем. Поверил и отпустил.

Вот так Шафран прибыл в Москву. И, не заходя домой, как был в «армячном костюме», так в нем и заявился на студию.

Сказать, что это была радостная встреча с товарищами, — значит, почти ничего не сказать. Многие были уверены, что меня давно нет в живых. Меня обнимали, расспрашивали, фотографировали... Смеялись над моим видом. И, правда, было сходство с Иваном Сусаниным.

Я тут же включился в работу. Снимал на оборонных заводах, на подмосковных аэродромах авиацию дальнего действия. Летал с летчиками, снимал бомбежки переднего края и ближнего тыла фашистов. (Потом я летал на бомбежку Берлина с Молодчим, Героем Советского Союза.) Некоторое время снимал в тылу, потом стал просить, чтобы меня направили во фронтовую киногруппу. Поняв, что мои деликатно-интеллигентские просьбы на начальство не действуют, я переменил тон и стиль и стал требовать прямо, громко и даже по-солдатски грубо. Помогло. Но после долгих проверок и согласований по инстанциям. А просился-то я не в тыл — на фронт просился. И меня наконец отправили на Воронежский фронт. Там я сразу попал в сильную кутерьму — на Курскую дугу. С аппаратом лез в самую гущу боя. Снимал и ликовал. Ведь армия наша двигалась вперед...

Александр Казначеев. «Остановитесь!»

1941 год. Шахтерский городок Лисичанск. Я попал сюда в составе киногруппы и именно здесь почувствовал, что война будет жестокой и долгой. Фашистские полчища неудержимо продвигались в глубь страны.

Каждое утро мы понуро стояли около репродукторов и молча вслушивались в последние известия: «...наши войска оставили населенный пункт и после жестоких боев отступили на заранее подготовленные позиции». Теперь мы знали, что это значит. Через город проходили толпы беженцев из оккупированных районов, шли и части Красной Армии. В разговорах стали часто слышны слова «окружение», «прорыв», «шпион», «десантники». Передавались страшные рассказы о жестокости и кровавом произволе гитлеровцев.

Наступил день, когда и наша киногруппа покинула город. В районе шахт раздавались глухие взрывы: шахтеры взрывали шахты.

На открытой полуторке мы продвигались к Ворошиловграду. На дороге — тысячи людей, машины, до отказа набитые людьми и скарбом, ревущие стада колхозных коров. И все это двигалось нескончаемым потоком. Пыль и жара, сгорбленные, с поникшими головами люди.

Стоя на подножке движущейся машины, я снимал происходящее вокруг. Иногда из толпы раздавалось: «Зачем ты это делаешь?!» Но снимал я, твердо уверенный, что истории эти кадры будут крайне необходимы. Верил, что наступит время, когда все переменится и мы сюда вернемся.

Поток людей вылился на широкую улицу села. Белые домики, окна, закрытые ставнями или забитые досками, покрытые серой тяжелой пылью палисадники, поникшие цветы — все словно прощалось с нами. В визире киноаппарата промелькнула фигура женщины. Она стояла на чем-то высоком, и ее видно было издалека. Мы приближались. Она поднимала руки, словно хотела остановить огромный людской поток. Что-то кричала. Ее седая голова была покрыта ветхим платком, концы его спадали на плечи и на грудь. В глазах и движениях — мольба. Она бессильно опускала руки и тут же вновь поднимала их. Но люди шли и шли, не останавливаясь. Потом я увидел плакат грузинского художника Тоидзе «Родина-мать зовет!» На нем такая же се-

дая женщина, так же покрытая платком, как бы приказывала: «Защитите Родину!» Здесь же, на этой пыльной дороге, женщина-мать просила, умоляла: «Остановитесь! Куда же вы?!»

У нее было измученное лицо... Огромные серые глаза, наполненные слезами. Я снял, как к ней приблизился красноармеец в гимнастерке, мокрой от пота и покрытой засохшей пылью. Через плечо — винтовка с блестящим граненым штыком. Он снял винтовку с плеча, с головы снял пилотку, опустился на колени. Поцеловал край платья женщины, тяжело встал, поклонился и, втянув голову в плечи, побежал догонять свою роту. В кадре в последний раз промелькнули застывшее женское лицо и бессильно опущенные руки. «Мы вас подождем...»

Александр Казначеев среди коллег операторов и режиссеров. Слева направо: Р.Кацман, С.Коган, М.Трояновский, А.Казначеев, И.Копалин. Этот снимок будет сделан через год — летом 1942 года на Закавказском фронте

Павел Лампрехт: только два фронтовых сюжета

Немецким войскам удалось прорвать оборону нашей 6-й армии и выйти на побережье Финского залива восточнее Таллина.

25 июня 1941 года фронтовая киногруппа, в состав которой входили Анатолий Знаменский (начальник группы), операторы Борис Бурт и Павел Лампрехт, была отправлена на Балтику. Паша Лампрехт на студии «Союзкинохроника» был всеобщим любимцем. Неутомимый выдумщик, экспериментатор, остроумный, веселый, он был из плеяды талантливых молодых операторов. Среднего роста, худощавый, но упрямо выносливый, судя по съемкам сюжетов, которые добывал. Однажды он снял сюжет об альпинистах, с которыми шел покорять вершину. На просмотре режиссеры удивлялись, как это Павел шел с тяжелым «Дебри», и не только сам шел, но и непрерывно снимал карабкающихся по горам альпинистов. Паша на просмотре скромно молчал.

Горячая кровь текла по жилам Паши Лампрехта, и много сделал бы он блестящих съемок для летописи Великой Отечественной войны, но успел лишь два фронтовых сюжета прислать на студию: «На боевых рубежах Балтики» и «На островах Балтики».

Вот что рассказал о Павле Лампрехте матрос Юрий Любимов — последний, кто его видел.

Когда немецкие войска уже вели бои в окрестностях Таллина, началась поспешная эвакуация людей. На военные корабли были погружены сотни, а может быть, и тысячи таллинцев, среди них и члены правительства республики.

С борта военного корабля, на котором я служил, я видел человека с ручным киноаппаратом, который активно снимал эвакуацию. А потом, когда суда покинули порт и, выстроившись в кильватерную колонну, взяли курс на

Снимает Семен Школьников

Кронштадт, на борту нашего корабля оказался и тот кинооператор, который снимал в порту.

Ночью в полной темноте, без сигнальных огней корабли шли спокойно. Пассажиры, расположившиеся прямо на палубе, заняли все ее пространство. А с рассветом в небе появились немецкие самолеты. Они выстроились в большой замкнутый круг и начали пикировать на караван судов. Бомбы со свистом летели одна за другой. Строчили пулеметы. Людям, находившимся на палубе, некуда было деваться. Несколько бомб попали в цель. Появились убитые и раненые. Среди пассажиров поднялась паника. Слышались крики о помощи. Корабельный врач и санитары старались, как могли, оказать помощь потерпевшим. Корабельные зенитки резко стучали, посылая снаряды по пикирующим самолетам. Разрывы авиабомб, стрельба пулеметов, тугие хлопки корабельных зениток смешались с криками и плачем людей в единый душераздирающий, гулкий стон. То, что горело, — лопалось, взрывалось и малиновыми молниями вспыхивало на палубах кораблей. Все гибло, пропадало в огне, обугливалось, что-то выстреливало без цели после более чем получасовой бомбежки. Несколько судов тонуло. Многие, кто мог, и пассажиры, и моряки, прыгали с корабельных бортов в море в надежде спастись от бомб и пожаров. А в небе, неуклюже выстраиваясь, с тугим гулом уходили немецкие самолеты.

Я тоже покинул свой горящий корабль. Среди плывущих людей увидел кинооператора. Я узнал его по киноаппарату, который он держал в руке над водой. Он мог грести только одной свободной рукой. Видно было, что это ему

трудно дается. Некоторые из плывущих рядом с оператором кричали: «Бросай ты эту железяку, утонешь ведь!» Но он никак не реагировал на крики таких же несчастных, как и он, плывущих в никуда.

Я как моряк был хорошим пловцом. Легче держался на воде, чем другие. Я подплыл к оператору и предложил отдать аппарат мне, чтобы он смог передохнуть. Но он ничего не ответил, только отрицательно покачал головой.

Я видел, что он стал часто уходить под воду и с большим усилием опять выплывал на поверхность, но аппарат он все время держал над водой.

Все это продолжалось несколько минут. А затем оператор медленно ушел под воду. Аппарат еще несколько секунд был виден, потом и он медленно погрузился в воду и больше уже не показывался на поверхности моря.

Так геройски погиб кинохроникер Павел Лампрехт вместе со своим аппаратом «Аймо». Прошло лишь два месяца войны. Десятки фронтовых операторов продолжали героически снимать на фронтах, создавая кинолетопись Великой Отечественной, но среди них уже не было лирика и мечтателя, талантливого оператора Паши Лампрехта.

Роман Кармен. Еще кадр, еще...

Узнав, что началась война, мы — все операторы — собрались на студии. В понедельник уже начали получать направления на фронт. Моя киногруппа — в Ригу.

Покидали мы Москву в ночь на 25 июня. Студийный автобус, груженный аппаратурой и пленкой, вез нас, уезжавших на фронт, операторов Бориса Шера и Николая Лыткина, администратора Александра Ешурина. Меня провожала жена Нина, которой со дня на день надо было рожать.

Киногруппа Романа Кармена накануне отправки на фронт. Слева направо: Борис Шер, Александр Ешурин, Роман Кармен, Николай Лыткин

Ехали молча, каждый погруженный в свои мысли: что ждет нас впереди, какая она будет, эта война? Что ожидает ребенка, который вот-вот появится на свет?

Настороженная тишина опустевших московских улиц была невыносимо печальной. В мирное время за полночь по теплому асфальту мостовой шли с песнями компании молодежи... Сегодняшняя тишина была чужой, пугающей.

А на привокзальной площади — шумная толчея, толпа, заполнившая перроны Белорусского вокзала. Я выяснил, что воинский поезд на Ригу отойдет часа через два-три. Что произошло бы с пассажирами этого поезда, если бы он действительно дошел до Риги! Кто встретил бы воинский эшелон

с командирами, которые возвращались в свои части из отпусков? Никто ведь не знал, что в ближайшие часы Рига падет, что немцы войдут в Каунас, Минск...

Мы сложили свой багаж у вокзальной стены. Рядом на асфальте расположились молодые ребята-новобранцы. (На расстеленной газете — селедка, лук, хлеб, водка.) Один из них поднял стакан: «За встречу в Берлине!» Выпил до капли и подтолкнул гармониста. Тот растянул мехи, ребята запели:

Если завтра война,
Если завтра в поход,
Если черная туча нагрянет...

Ребята пели «Если завтра война», а она уже третьи сутки бушевала на наших землях. Шли по полям Украины и Белоруссии нескончаемые колонны немецких танков, горели города. И отчаянно дрались застигнутые врасплох наши войска.

Лишь много лет спустя я просмотрел немецкую военную кинохронику июня—июля 1941 года. Были там кадры танковых колонн, солдат с засученными рукавами, смеясь шагавших по горящим деревням, надменных генералов, склонившихся над картами. Были там и трагические образы захваченных в плен советских солдат. Эти кадры и сейчас трудно смотреть.

Но я помню и другие кадры. Помню окровавленные, искаженные страхом лица. Немецкие солдаты, пригнувшись к земле, пытаются спастись от нашего огня. Бегут по дымящейся земле, несут на плащ-палатках своих раненых и убитых, прижимаются к стенам домов. На городском перекрестке гремят из громкоговорителя призывы к нашим солдатам сдаваться.

Не сдавались. Не стало немецкое вторжение парадным маршем. И хотя сила вначале, бесспорно, была на стороне врага, каждый шаг стоил ему крови.

Вагон покачивался. От недавних треволнений хотелось расслабиться и заснуть, но Николай Лыткин не унимался, его занимали проблемы сугубо практические — можно ли, например, перед разрывом снаряда услышать его полет.

— Можно, Коля, — разъяснял я ему, — правда, бывают случаи, что человек, прислушивающийся к свисту приближающегося снаряда, может не услышать грохота его разрыва.

— Почему?

— Потому что в момент разрыва снаряда этот человек иногда становится покойником.

— Ясно, — смеялся Коля. — А если бомба, то как?

Проехали Великие Луки. Простояв несколько часов где-то на запасных путях, прочно застряли. Снова слухи о парашютных десантах, о танковых прорывах. В сводках говорится о жестоких боях на разных направлениях. Нужно что-то решать. Я выпросил машину и помчался в Великие Луки. Через несколько часов вернулся к эшелону. Быстро погрузили аппаратуру в машину и, миновав притихший город, помчались по лесной дороге в штаб 22-й армии.

Шли снимать бой, который вела какая-то наша часть. В теплый полдень мы, трое кинематографистов, шли навстречу гитлеровским войскам. Время от времени ложились, прижимались к земле, снова шли, утирая катящийся по лицу пот.

Сейчас, вспоминая этот путь в сторону Борковичей, понимаю, как далек я был тогда от осознания всей меры опасности и несчастья, постигшего нашу страну. Как далек был от мысли, что бой будет скоро идти уже не в Борковичах, а недалеко от Химок. И у Парка культуры и отдыха, и в Дорогомиловке будут построены баррикады. И немецкие войска дойдут до Волги и Кавказа. И что наступит день, когда я въеду в горящий Берлин на танке. А потом буду снимать приговоренных к виселице Геринга, Кейтеля, Йодля, Розенберга...

Это я вспоминаю сейчас. А тогда, лежа под шрапнелью, только об одном думал: «Вот она и началась — война с немцами».

Передо мной сидел тучный человек с четырьмя ромбами и с орденом Ленина на груди. Сидел на стуле боком, положив локоть на край стола. Он не предложил мне сесть. Я сознавал, что не обязан стоять навытяжку и что он, хоть и заместитель начальника Политуправления Красной Армии, мог бы уважительно говорить с кинематографистом, который, в общем-то, ему не подчинен — я был начальником фронтовой киногруппы Северо-Западного направления.

Армейский комиссар был раздражен, говорил со мной грубо.

— Ну и что вы от меня хотите?

Не у всех операторов были ручные камеры «Конвас». Снимали и такими. И это в тяжелейших условиях первых дней войны. У камеры легендарный фронтовой кинооператор Малик Каюмов

— Я слышал, что штаб Северо-Западного направления переместился из Риги в Псков. Моя задача — как можно скорее добраться с киногруппой до штаба. Прошу в этом помочь.

Он посмотрел на меня тяжелым взглядом и резко сказал:

— Останетесь здесь.

— Но у меня назначение, меня ждут люди...

Армейский комиссар повысил голос.

— Останетесь здесь! Идет война, люди сражаются. Ваша работа нужна здесь, как и в другом любом месте.

— А кто в таком случае, товарищ комиссар, сообщит по месту моего назначения, что мной получен новый приказ?

— Останетесь на этом участке фронта! — закричал он, стукнув кулаком по столу. — А если будете рассуждать и нарушите мой приказ, будете сейчас же расстреляны как дезертир!

Тут я разъярился и тоже повысил голос.

— Кто дал вам право называть меня дезертиром. Я не в тыл, а на передовую прошу меня направить!

Армейский комиссар медленно поднялся из-за стола и шагнул ко мне. «А ведь расстреляет, вот так запросто», — подумал я. Но, взглянув в его глаза, замер, пораженный их страдальческим выражением. Огромный, могучий человек, чуть не шатаясь, подошел ко мне, положил обе руки мне на плечи и срывающимся голосом сказал:

— Рига, Псков? Да я сейчас полжизни бы отдал, чтобы знать, где находится штаб фронта! Неужели не видишь, что творится? Вот я и говорю — оставай-

ся здесь, немедленно начинай свои киносъемки. Люди сражаются, умирают, воюют... Понял ты?

Мне казалось, что вся трагическая тяжесть положения на фронте словно навалилась на его плечи. Глаза его потеплели, когда он повторил:

— Оставайся здесь, начинай здесь воевать...

Мы лежали у дороги, ожидая, когда утихнет артобстрел. Около меня раздался легкий стон, похожий на возглас удивления. Солдат-киргиз, лежавший с нами, держал на весу залитую кровью кисть руки, раздробленную осколком снаряда. Первая увиденная мною кровь этой войны. Сколько довелось ее видеть впоследствии!

Перед сном подвели итоги нашей операторской работы. Сняты эпизоды эвакуации — на дорогах комбайны, тракторы, люди, уходящие от врага, угоняющие стада скота. Разрушенные города и деревни, войска на марше, артиллерия, полевые штабы, репортажные зарисовки. Материал живой, в нем — тяжелое дыхание войны, суровая ее правда. Но нет боевых эпизодов. Чего бы это нам ни стоило, мы должны снять оборонительные бои!

Впереди бой. Мы с Борисом Шером шли по лесной тропинке, нас сопровождали сержант с двумя бойцами. Часто над нашими головами веером, срезая ветки деревьев, звенела на взлете пулеметная очередь, в отдалении изредка рвались снаряды. Мы торопили наших провожатых, и они взяли у нас пленки, чтобы быстрее идти. За опушкой мы увидели тупорылые немецкие машины. Там же нас встретил майор-разведчик. С ходу мы стали снимать: дорога́ была каждая минута. Зрелище жестокого разгрома предстало перед нами. Мы снимали крупным планом немецкие штабные портфели в руках наших разведчиков, полковую кассу-сейф, набитую пачками рейхсмарок. Мы залезли в штабную машину, где аккуратно висели на плечиках офицерские мундиры с орденами, один из них — полковничий с железным крестом. Мы сняли эти мундиры, сняли лежавшие невдалеке два трупа и следы беззаботной офицерской трапезы, папки с документами. Разведчики нас пока не торопили, видно, понимали важность съемки. Шутка сказать, в июле 1941 года мы снимаем захваченный, разгромленный нашими войсками штаб 96-го полка 32-й немецкой дивизии! Еще кадр, еще... В небе появился корректировщик — «костыль», он повис над лесом.

— Всё, хватит, товарищи киносъемщики, кончайте, — решительно приказал майор-разведчик, — вам надо уходить!

Сняв последнюю панораму разгрома, мы тронулись в обратный путь. Вместе с нами — разведчики, навьюченные штабными документами. Мы были счастливы: какая удача! Штаб немецкого полка гитлеровского вермахта! 180 метров снятой пленки!

А позади уже грохотало. Разрывы мин и не редкие очереди, а сплошной, нарастающий ружейный и пулеметный огонь. Приди мы на полчаса позже, могли бы разминуться с разведчиками, и не было бы у нас этого бесценного материала. Немцы теперь обрушили артиллерийский огонь на лес. Мы уже не шли, а бежали, напрягая последние силы, изредка припадая к земле, когда снаряды рвались близко от нас. Выйдя из зоны огня, отдышавшись, мы пошли медленнее.

Утро было пасмурным, дул холодный, порывистый ветер, на деревенской улочке рвались немецкие снаряды. Самый удачный и выразительный кадр этой съемки: через пустынное шоссе, изрытое воронками, усыпанное обломками повозок, перебегает пулеметный расчет, солдаты тащат за собой «максим». Как крылья, развеваются на ветру плащ-палатки, и вдруг в кадре, на фоне бегущих, — разрыв снаряда. Черный густой клуб дыма...

Где-то невдалеке справа отчетливо застучали автоматные очереди. Что это? Кольнуло в мозгу знакомое: «Окружают?» Мимо нас метнулись бойцы из пулеметного расчета, который мы снимали в деревне. Они катили за собой пулемет.

— Что случилось? — крикнул я им вдогонку.

Один из них махнул рукой, что-то бросил в ответ, я разобрал: «Приказ... Отходим...» Пробежала еще группа бойцов. Мы за ними. Так километра два.

И в небе появился проклятый «костыль». Шквал минометных разрывов обрушился на бегущих по шоссе. Теперь мы поняли, что значит отступление.

Звериной, лютой злобой ненавидел я в эти минуты врага за его превосходство надо мной. Ненавидел за то, что страх давил на мозг, сжимал сердце, за то, что ползу по своей земле, на которой он сеет ужас и смерть.

В дни боев под Москвой наша студия кинохроники оказалась в Лиховом переулке. Здесь, в Лиховом переулке, был командный пункт съемок, производимых в боях под Москвой, а впоследствии студия в Лиховом стала штабом всей фронтовой кинохроники. Сюда приезжали операторы со всех фронтов — привозили снятый материал. Когда немцы были на подступах к Москве, мы жили здесь на казарменном положении. Отсюда выезжали на съемки, до переднего края было рукой подать.

Очень скоро оператора, если он был без камеры, трудно было отличить от пехотинца, летчика, танкиста. Это кинооператоры Борис Шадронов и Юзик Рогозовский

Встречи с приезжими операторами в подвале Лихова переулка были мимолетны, но памятны. Здесь узнавали: один погиб, другой не вернулся из окружения.

Мы все жили в одной большой комнате. Там стояла и моя койка. Кое-что я принес туда из моей нетопленой квартиры на Полянке: какой-то коврик, не-сколько фотографий сына, жены. Рядом стояли койки Романа Григорьева, который тогда руководил фронтовой кинохроникой, кинооператора Халушакова, моего друга, с которым мы вдоволь пошатались по разным широтам.

Обычно фронтовые операторы задерживались на студии на сутки-двое, не более. Сдать пленку в проявку, провести ночь в этом уюте, созданном в студийном подвале, встретиться с товарищами... Всегда находилась чарка водки, а то и спирт, который научились пить, не разбавляя, иногда наспех перекусывали в столовой. И опять уезжали.

Немцы были под Москвой. Свойственное кинохроникеру ощущение неповторимости этих дней вызывало потребность снимать как можно больше.

В те дни Москву снимали операторы Иван Беляков, Борис Макасеев, Георгий Бобров, Теодор Бунимович, Павел Касаткин, Анатолий Крылов, Василий Соловьев, Борис Небылицкий, Иван Сокольников, Михаил Шнейдеров, Александр Щекутьев, Виктор Штатланд, Алексей Лебедев, Мария Сухова.

Я часами ездил по городу и снимал, снимал, снимал. В эти трудные дни улицы были занесены сугробами снега, кое-где стояли милиционеры с противогазами у пояса, с винтовками через плечо. Ночью гудели сирены воздушной тревоги, грохотали зенитки, шарили по небу прожекторы.

Мне дороги некоторые кадры, которые тогда снял. На крыше гостиницы «Москва» на фоне Кремля силуэт бойца-зенитчика с биноклем или конный патруль — двое всадников с винтовками за спиной медленно проезжают вдоль кремлевской стены, сверху донизу покрытой изморозью. Или танки, идущие по Ленинградскому шоссе, воинские части, проходившие по улицам Москвы. Множество репортажных зарисовок.

Анатолий Крылов — один из тех, кому довелось снимать битву за Москву — от начала до конца.

Регулярно стал выходить киножурнал «На защиту родной Москвы». Делались эти выпуски силами киногруппы Западного фронта. Работа над ними особенно активизировалась, когда началось наше контрнаступление под Москвой.

Наступление на Москву гитлеровцы возобновили 15–16 ноября. Под кодовым названием «Тайфун». Командующий группой армий «Центр» гитлеровский фельдмаршал фон Бок поставил своим войскам задачу быстрого прорыва к Москве танковыми соединениями. Гитлер утвердил план захвата Москвы. «В ближайшее время любой ценой покончить с Москвой», — приказал он. Капитуляция Москвы по замыслу фюрера исключалась. Город должен быть разрушен до основания, население уничтожено голодом и операциями учрежденной для этого «зондеркоманды Москау».

Особенно тяжелыми были бои в районе станции Крюково. Здесь мне дважды пришлось встретиться с генерал-лейтенантом Рокоссовским, к 16-й армии которого я был прикомандирован. В эти дни он был явно встревожен, говорил тихим голосом, обдумывая слова. Помню, он сказал: «Если двое суток

не продержимся — будет плохо». Я не стал спрашивать, что значит «плохо». За спиной у армии была Москва.

К началу декабря немцы выдохлись. В дневнике начальника штаба гитлеровской армии генерала Гальдера есть запись: «5 декабря 1941 года фон Бок сообщает: силы иссякли. 4-я танковая группа не сможет завтра наступать».

8 декабря грянули бои. Начался разгром гитлеровских войск под Москвой. В тот же день 16-я армия выбила немцев из Крюкова и двинулась на Истру. Непередаваемое чувство — радость победы. В эти дни я очень много снимал.

На улице одной из деревень, освобожденной нашими войсками, я снял пожилую женщину-крестьянку, встречающую красноармейцев. Прильнув к стремени командира-конника, она шла, спотыкаясь, боясь оторваться, держась за полу его шинели. Отстав от всадника, обняла шагающего солдата, по-матерински расцеловала его, перекрестила, солдат ответил ей поцелуем. А женщина, попятившись к обочине, продолжала класть земные поклоны, крестила солдат и, всхлипывая, осеняла себя крестом.

Этой «бандурой» оператор Василий Соловьев снимал в тяжелейших условиях сражения за Москву. И ведь не унывал!

Потрясающий кадр снял оператор Иван Беляков. Он в самолете «У-2» пролетел над местами отступления немецких войск, снял долгую панораму над дорогой, забитой брошенными машинами, сгоревшими танками, над подмосковными полями, как сыпью, усеянными трупами немецких солдат.

Сражение за Москву развернулось на огромном протяжении фронта, почти в тысячу километров. А вся киногруппа Западного фронта вместе с операторами Центральной студии, снимавшими в Москве, насчитывала не более тридцати человек. Не трудно представить, какая нагрузка падала на каждого снимавшего в те дни. Кинорепортеры были закреплены за армиями, но вместе с тем каждый был в ответе за широкий участок фронта. Оператор должен был в зависимости от хода событий принимать самостоятельные решения, действовать маневренно, не ожидая приказа.

Люди работали с предельным напряжением. Особенно воодушевились, узнав о том, что было решено создать фильм «Разгром немецких войск под Москвой».

В эти дни из фашистских киножурналов «Вохеншау» исчезла кинохроника боев на Восточном фронте. (А ранее, в октябре, немецкие газеты объявили, что в войсках, ведущих наступление на советскую столицу, сосредоточена большая группа кинооператоров, имевших специальное задание Министерства пропаганды снимать «великое сражение под Москвой». Геббельс мечтал о большом фильме: вступление фашистских войск в Москву, парад на Красной площади.)

Берлинские газеты опубликовали заявление руководителя киноотдела Министерства пропаганды Гиппеля о том, что «на советско-германском фронте стоят сильные морóзы, делающие невозможной работу киносъемочных аппаратов».

Среди наших трофеев в дни разгрома гитлеровских войск под Москвой оказалась и кинокамера —киноавтомат «Аррифлекс». Это было в районе Малоярославца. Бойцы, нашедшие кинокамеру в брошенной гитлеровцами легковой машине, передали ее оказавшемуся здесь оператору Владимиру Ешурину. Камера была заряжена, Ешурин включил мотор, аппарат работал безотказно, несмотря на тридцать пять градусов мороза. Зря Гиппель ссылался на морозы, не в них дело было...

Ешурин снял трофейной камерой колонну немецких пленных, брошенные отступавшими гитлеровцами разбитые машины, танки, орудия, бронетранспортеры. Потом эти кадры были включены в наш фильм о разгроме немцев под Москвой.

А камеры у нас, действительно, иногда замерзали. Часто приходилось отогревать их под полушубком теплом своего тела. Прошедшие с первых дней через все испытания, «дорвавшиеся» до съемок большой победы, операторы работали, забывая о сне, невзирая на сильные морозы, на крайнюю усталость.

А в Лиховом переулке, куда непрекращающимся потоком шел материал, работал, не зная отдыха, весь коллектив студии — лаборанты, монтажницы, ассистенты, редакторы, огромный отряд документалистов, возглавляемый режиссерами Леонидом Варламовым, Ильей Копалиным и Романом Григорьевым.

Над входной дверью студии в Лиховом переулке висела доска: «Центральная ордена Красного Знамени студия документальных фильмов». Мы, кинохроникеры, гордились этим боевым орденом.

ВАДИМ АВЛОШЕНКО

Рядом с солдатом

Кинооператор Сергей Авлошенко (слева) и фотокорреспондент «Красной звезды» Александр Лоскутов снимают бомбежку под Ржевом. Август 1942 года

В этот дом Алексей Панин попал случайно. Увидел на стене надпись по-немецки, сверху которой кто-то мелом сделал торопливый перевод: «Берлин русские никогда не возьмут», под которым красовалась не менее размашистая приписка: «А я уже здесь! Сидоров из Пензы». Естественно, остановился, снял... И кончилась пленка, надо было перезарядить «аймушку». Нырнул в первый же пролом в стене, и из глубины развалин услышал короткие очереди «максима». Двинулся на звук работающего пулемета...

Из цикла «Фронтовые кинооператоры». В основу рассказа положены воспоминания фронтового кинооператора Ивана Васильевича Панова, удостоенного Государственной премии СССР за съемки штурма Берлина.

За грудой мешков с аккуратными надписями «SAND» расположились пулеметчики и вели огонь по окнам дома напротив, откуда яростно огрызались «шмайссеры». Обосновались они здесь, видимо, давно: «первый номер», седой от пыли солдат с пышными усами, сидел на матрасе, поджав под себя ноги. «Второй номер», молодой парень, подающий ленту, комфортно расположился в глубоком кожаном кресле. Рядом стояла детская коляска, доверху набитая коробками с пулеметными лентами. В углу лежали несколько неподвижных тел в немецких зеленых кителях...

Алексей тут же решил, что непременно должен снять этих пулеметчиков. Устроился у стены на груде битого кирпича, снял рюкзак, достал металлический тубус с бобинами, перезарядный мешок, засунул в него камеру, свежую кассету, завязал мешок на все тесемки и натянул рукава мешка на руки.

— Ты чего там делаешь, капитан? — крикнул ему «первый» в паузе между очередями.

— Перезаряжаю кинокамеру, — ответил Панин.

— А-а, так ты киносъемщик?

— Да, кинооператор.

Перезарядился Панин быстро, он тысячу раз проделывал эту операцию на ощупь: вытащил из тубуса свежую кассету, снял с оси бобину со снятой пленкой, положил ее в освободившийся футляр... Вставил бобину с чистой пленкой, протянул пленку через ролики и зубчатые барабаны, вставил в фильмовой канал, заправил кончик в приемную бобину, проверил размер петель: подающая — на толщину указательного пальца, принимающая — на толщину большого. Щелкнул роликами, закрыл крышку.

— Эй, оператор! — крикнул «первый». — Зарядил свой пулемет?

— Зарядил.

Панин выдернул руки из рукавов, вытащил из мешка камеру, взвел пружину.

— Эй, оператор! — снова крикнул «первый». — Ползи сюда! Сейчас тут такое начнется!

Панин подполз к проему в стене, осторожно выглянул.

Из переулка, тяжело переваливаясь через завалы, выползали две «тридцатьчетверки».

Панин вскинул камеру, нажал на пусковой рычаг. В визир он увидел, как танк произвел выстрел, как его качнуло на гусеницах... И как вдруг в него ударил фаустпатрон... Танк задымился...

— «Второй этаж, угловое окно!» — услышал Панин возглас «второго» и, не выключая камеру, сделал резкую переброску и точно вышел на указанное окно, в котором, свесившись с подоконника, разглядывал горящий танк гитлеровец, совсем еще мальчишка... И тут же полетел вниз, срезанный пулеметной очередью...

— Успел сфотографировать, как я фаустника срезал? — крикнул «первый».

Но Панин не ответил, быстро перекинул на турели объектив и прильнул к видоискателю.

Трое членов экипажа вытаскивали из горящего танка четвертого... За спиной захлебывался «максим», прикрывая танкистов, не давая гитлеровцам высунуться из окон.

Вторая «тридцатьчетверка», успев развернуть пушку, выстрелила по дому, из которого стреляли... Угол здания обвалился, часть стены рухнула на мостовую. Из-за грохота Панин не услышал, как в развалины трое танкистов внесли раненого — молодого парнишку в форме старшего лейтенанта, который непрерывно бормотал:

— Сержант... Передай... Двумя машинами по этой улице... Вперед!

Сержант склонился к командиру.

— Насколько вперед?

— Пока... не подожгут.

— Есть! Вася, за мной! Коля, остаешься с командиром! Сейчас пришлю санитаров!

Двое танкистов исчезли в развалинах.

Панин взвел пружину завода и вновь поднял камеру.

Из переулка выползла еще одна «тридцатьчетверка».

«Первый» чувствовал себя хозяином развалин, в паузах между очередями, не оборачиваясь, деловито поинтересовался, что происходит у него на «хозяйстве».

— Эй, танкист! Что с командиром? Кости целы?

— Вроде целы, — ответил Вася. — Обгорел...

— Это ничего, заживет... Значит, доживет до победы... Оператор! Так успел сфотографировать?

— Успел, — кивнул Панин. — И как танк загорелся, и как ты фаустника к праотцам отправил.

— Молодец! Пацаны еще, но звереныши хуже эсэсовцев... Третий танк подожги на моих глазах. — «Первый» вдруг повернулся ко «второму». — Петро, за работу! А ну, пехота, вперед! — И длинной очередью принялся поливать окна напротив, давая возможность группе пехотинцев перебежать улицу.

«Тридцатьчетверки», подминая гусеницами завалы, перекачиваясь словно утки, ушли вперед, продолжая с ходу, в упор, бить из орудий и пулеметов по окнам, по подъездам, по чердакам...

В проемах окон дома напротив замелькали силуэты дерущихся... Вспыхнули разрывы гранат.... Донесся треск «дегтяревых» и «шмайссеров»...

Вбежали два санитара.

— Где раненый танкист?

Навстречу им поднялся Вася, подвел к лежащему командиру. Санитары засуетились, уложили старшего лейтенанта на носилки и понесли из развалин.

— Ну, здесь вроде все, дело сделали... Давай, Петро, двигаться дальше.

— Подожди, отец, — остановил «первого» Панин.

— Какой я тебе «отец»? — обиделся вдруг пулеметчик. — Ты какого года?

— Девятого.

— А я шестого, еще сорока нет.

— Ну, извини... Вот что, мужики, не сворачивайтесь. У меня осталось пять метров пленки, давайте я сниму вас для истории.

— А что делать надо? — с интересом спросил Петро.

— Ничего. Как скажу — стреляйте.

«Первый» указал на белую тряпку, появившуюся в проломе дома напротив.

— Вроде больше не в кого, — пожал он плечами, — Петро, ты хоть с кресла слезь и морду отряхни...

— Нет! Нет! — замотал головой Панин. — Не надо! И пыль с лица не стирайте! Вот так, какие есть!

Панин влез на мешки спиной к улице, пристроился, чтобы лучше были видны лица пулеметчиков... Нажал на пусковой рычаг, и... с его головы слетела фуражка...

— Третий этаж, второе справа! — крикнул Петро, и «первый» нажал на гашетку.

Панин, не сменив позы, продолжал снимать пулеметчиков, пока не услышал, что кончилась пленка. Опустил камеру и только после этого нырнул за мешки. Поднял простреленную фуражку, повертел в руках.

— Спасибо! Отличный кадр получился.

— Во, Пал Палыч, мы с тобой в историю попали! — заулыбался Петро.

— Ты, оператор, не очень бы высовывался. — «Первый» посмотрел на Панина с укором. — Мы и без истории с Петром обошлись бы, а вот ты без головы мог остаться. Зря рискуешь...

— На войне как на войне, все рискуют...

— Нас, солдат, много, а вас, операторов, сколько здесь, в Берлине?

— Тридцать девять человек.

— О! — поднял палец Пал Палыч. — Берлин два фронта берут, миллионы, а вас всего тридцать девять! Вы что ж, так по одному и ходите? Без охраны?

Панин невольно улыбнулся.

— Какая на войне охрана?

— Ну-у, не охрана, помощник какой-никакой...

— Иногда работаем вдвоем, но все больше в одиночку. Так сподручнее, больше снимем.

— Нехорошо, — серьезно произнес Пал Палыч. — У меня, вон, «второй номер» есть... Ты уж поаккуратней!

Пулеметчики принялись собираться... Быстро собрался и Панин: уложил в рюкзак камеру, зарядный мешок, завернув в него тубус с кассетами. Закинул рюкзак за плечо.

— Все, мужики, пошел!

— Ты куда сейчас? Может, с нами?

— На базу, пленку сдать надо.

— Тогда удачи тебе. Может, у рейхстага встретимся.

Часа через два Панин спустился в полуподвальную комнату, окна которой были завешаны плащ-палатками. Навстречу ему из-за большого круглого стола поднялся Лева, начальник киногруппы. Ему тоже еще нет сорока, но на плечах гимнастерки погоны полковника.

— Ну, слава богу, живой! Как ушел с утра — ни слуху ни духу! Ты где был?

Панин снял рюкзак, телогрейку, расстегнул верхние пуговицы гимнастерки.

— Снимал в районе Потсдамского вокзала.

— Договорились же: через каждые два часа давать о себе знать.

Панин не ответил, молча достал из рюкзака камеру, зарядный мешок, вытащил из металлического тубуса кассеты со снятым материалом, разложил их перед собой на столе. Лев сел напротив — он явно не спал несколько дней, под глазами черные круги.

Панин порылся в мешке, достал небольшой несессер с набором кисточек. Снял с камеры крышку и принялся аккуратно чистить механизм, убирая одному ему видимые соринки и пылинки.

— Ты с ней, как с барышней, — усмехнулся Лева. — Каждую свободную минуту обхаживаешь.

— А нас во ВГИКе профессор Александр Андреевич Левицкий так и учил: «Заботы и бережного отношения требуют три вещи: киноаппаратура, женщины и дверные замки».

Панин засунул руки в мешок, начал перематываться — разряжать снятые кассеты и наматывать на них чистую пленку.

— Я уж обзвонил политотделы 28-й армии, 8-й Гвардейской, звонил генерал-лейтенанту Галаджеву в 5-ю Ударную...

— Я и был сначала в «пятой», потом в «восьмой»... Политотделов не нашел...

— И не искал! — Лева потер небритые щеки. — Ладно... Что снял? Много?

— Пять кассет... Успел поймать попадание фаустпатрона в танк, потом снял, как экипаж покидает горящую машину, а потом — как пулеметчик срезает немца и тот летит со второго этажа...

— Здорово! — Лева восхищенно смотрел на Панина. — Да, Алеша, недаром мы тебя выдернули из-под Кёнигсберга! Ты, Лешка, ас по уличным боям!

— Работа как работа... Снял залп «катюш»... Мародеров... Снарядом пробило стену магазина, вот немцы его и грабили... Обувь растаскивали, мыло...

— Очень хорошо! Гитлер грабил всю Европу, а сейчас немцы грабят своих...

— За углом наткнулся на стариков и старух... Кухонными ножами разделывали убитую лошадь...

— Очень символичные кадры! — Лева вскочил, в волнении заходил по комнате. — Крах империи «мирового господства»!

Панин усмехнулся.

— Ты что, Лева, уже дикторский текст сочиняешь?

Он закончил перемотку, вытащил пустые бобины, металлическую коробку. Заизолировал ее, надписал: «Берлин. Уличные бои. 30 апреля 1945 года. Оператор Панин».

— У меня пленка кончилась.

Лева задумчиво посмотрел на оператора, думая явно о чем-то своем, ответил не сразу.

— В верхнем яуфе коробка с «суперпаном», кажется, Миши Шнейдерова.

Панин достал коробку с пленкой и снова сунул руки в мешок.

— Пожрать есть что? С утра, как ушел, ни крошки во рту.

— Сухари есть, галеты... Чайник горячий... Тушенка... Сашка Усольцев с Мишкой только открыли банку, а поесть не успели...

— А что случилось?

— 3-я Ударная 1-го Белорусского фронта вышла к рейхстагу.

Панин замер, напрягся.

— Когда?

— На рассвете. Вы только разошлись, позвонили из политотдела «третьей»... Все вы крутитесь вокруг «восьмой», думаете, что Чуйков будет водружать знамя над рейхстагом, а водрузит «третья» Кузнецова...

— Какая разница, кто водрузит. — Руки Панина в мешке заметались. — Все равно в сводках будет сказано, что рейхстаг взял 1-й Белорусский маршала Жукова... Куда они ушли? Давно?

— Больше часа назад. В район Мао́бит. Бои идут у моста Мольтке, прорываются через Тиргартен к рейхстагу.

— Где это?

Лева развернул карту, положил перед Паниным поверх зарядного мешка.

— Вот рейхстаг, здание с куполом, не перепутаешь... Вот мост Мольтке...

— Ясно. Надо идти по Альтмаобитштрассе, по ней вчера 79-й корпус генерал-майора Переверткина пробивался к центру...

— К Переверткину они и пошли.

Панин выдернул руки из мешка, лихорадочно развязал тесемки, уложил в рюкзак свежие кассеты, туда же камеру, мешок... Поспешно натянул телогрейку.

— Перекуси хоть, — остановил его Лева и хитро прищурился. — Как говорит Райзман: «На войну и на киносъемку никогда не опоздаешь...»

— Может быть, это у вас в художественном кино, а в хронике можно опоздать и на секунду... Ладно, дай пару галет... Всё, пошел!

Перебегая от дома к дому, от подъезда к подъезду, ныряя в проломы в стенах, ползком за завалами кирпича и щебня, Панин пробирался через горящий Берлин. Вместо весеннего неба над головой висели плотные тучи дыма, копоти, пыли, и казалось, что город погрузился в вечные сумерки...

Забежав в очередной подъезд, Панин оказался прижатым к стене рослым майором.

— Кто такой? — грозно спросил тот.

— Капитан Панин, кинооператор 1-го Белорусского фронта. Ищу штаб 79-го стрелкового корпуса генерал-майора Переверткина.

— Зачем?

Но Панин не успел ответить — из глубины подъезда вышел генерал-майор в сопровождении нескольких офицеров.

— Панин? Алексей?

— Здравия желаю, товарищ генерал! — приветствовал его Панин.

— Когда же мы с тобой виделись в последний раз?

Генерал улыбнулся, потер впалые щеки.

— В начале марта, Семен Никифорович, в Померании.

— Точно! Под Кольбергом. Зачем ко мне пожаловал?

— Приказано снять рейхстаг. Говорят, вы его берете?

— Берем, — уклончиво ответил генерал, — да вот, никак не возьмем. Пытались взять с ходу, на рассвете — не получилось... Еще в 11.30 батальоны поднимались в атаку, и тот же результат... Лежат метрах в трехстах от рейхстага, лежат и не могут подняться из-за шквального огня.

— У вас были капитаны Усольцев и Шнейдеров?

Оператор Б.Дементьев. Берлин. 2 мая 1945 года

Генерал слегка повернул голову, и один из офицеров торопливо доложил:

— Так точно, были. Шнейдеров ушел к рейхстагу, а Усольцев в штаб генерала Шатилова.

— Соедините капитана Панина со Шнейдеровым. Пусть поищут, если жив.

Генерал взял оператора под руку и отвел в сторонку.

— Перед рейхстагом канал с водой, за ним три линии траншей... Надолбы, ежи, спирали Бруно... Разведчики насчитали пятнадцать дзотов... Зенитную артиллерию поставили на прямую наводку... Стены в рейхстаге двухметровые, все окна замурованы, бойницы только оставили...

— Есть связь с капитаном Шнейдеровым, — доложил офицер и протянул Панину трубку.

— Миша! Это я, Панин! Ты где?! Так... Так... Общий план? С верхней точки? Хорошо, поищу! Понял! Понял! Жди! — Панин вернул трубку связисту. — Лежит в какой-то воронке, не может поднять голову. Из-за дыма и гари ничего не видно... Мне надо туда, товарищ генерал.

— Понимаю, что надо. Момент исторический. Возьмем рейхстаг, будем водружать на нем знамя Военного совета фронта, знамя Победы... Надо, чтоб весь мир увидел... — Генерал помолчал, снова потер щеки.

— Ладно. — Переверткин повернулся к офицерам. — Найдите оператору провожатого! И потолковее!

Один из офицеров бросился выполнять приказ, а генерал повернулся к Панину.

— Алексей, пробирайся к мосту через Шпрее, потом через мост к Тиргартену, на Кёнигплац... Знамя в батальоне капитана Неустроева... Найди штаб 756-го полка, полковника Зинченко, он подскажет... Да чего мне тебя учить, сам разберешься...

— Вот, товарищ генерал, провожатый. Три раза был за Шпрее.

Офицер кивнул на молодого, коренастого сержанта в телогрейке, каске, с автоматом через плечо, на поясе гранаты и нож. Сержант поднял руку к каске.

— Товарищ генерал, сержант Лизин по вашему приказанию...

Но генерал перебил его:

— Сержант, проведешь капитана к рейхстагу, он должен его сфотографировать. От него ни на шаг! Понял?

— Так точно. От капитана — ни на шаг.

— Выполняй!

Лизин козырнул, поправил на плече автомат, прошел к выходу, выглянул из подъезда.

— Спасибо, товарищ генерал, — поблагодарил Панин. — Разрешите идти?

— Иди. — Генерал потряс оператора за плечи. — С Богом!

Панин козырнул, и они с сержантом выскочили из подъезда.

Пробежав метров сто, чуть не потеряли друг друга в клубах дыма, тянувшихся из-за реки. Панин даже на секунду растерялся, но тут же наткнулся на ожидающего его Лизина.

— Не отставать, товарищ капитан! А лучше так — хватайте меня сзади за ремень и держитесь, а я буду чувствовать, отстаете вы или нет. За мной!

Пробежав еще метров сто, они оказались у руин, за которыми прятались расчеты трех «полковушек» — 75-*мм* полковых пушек. К ним подошел низкорослый нервный старший лейтенант с лихорадочно-больными глазами.

— Кто такие?

Панин никак не мог отдышаться, за него ответил сержант.

— По приказу командира корпуса сопровождаю кинооператора к рейхстагу.

— Где рейхстаг? — переведя дух, спросил Панин.

— Что?! Кричи в правое ухо, на левое я оглох!

Панин склонился к старшему лейтенанту.

— Где рейхстаг?!

Артиллерист показал куда-то в клубы дыма.

— На том берегу! За мостом!

— А мост далеко?

— Метров тридцать отсюда!

Панин повернулся к сержанту и приказал:

— За мной!

Но старший лейтенант успел ухватить Панина за лямку рюкзака.

— Подожди, капитан! Сейчас будем перебрасывать орудия на тот берег Шпрее! Держись с нами!

Панин снял с плеча рюкзак, достал камеру, взвел пружину. Один из артиллеристов заулыбался, поправил каску.

— Эй, «боги войны», это ж кино! Причипурились! Может, нас сам маршал Жуков увидит!

Но остальные артиллеристы вяло отреагировали на призыв товарища — в видоискатель Панин увидел осунувшиеся лица измотанных, не спавших несколько дней людей... Один из них негромко, но услышали все, произнес:

— Чё Жуков... Если убьют, *нас* живыми дома увидят.

Сняв артиллеристов, Панин опустил камеру. Старший лейтенант, взглянув на часы, скомандовал:

— Батарея! Вперед! Бегом!

Артиллеристы выкатили пушки из-за руин и покатили их вперед, в клубы дыма...

Когда кончилась набережная и начался мост, понять было невозможно: взвесь из пороховой гари, чада, дыма, копоти такая плотная, что не видно конца пушечных стволов — расчеты двигались вперед и в никуда...

Панин бежал сбоку... На ходу перекинул объектив, поставил «широкоугольник», вскинул камеру и, стараясь попадать в такт движению солдат, стал снимать их — сосредоточенных, напряженных, буквально на руках несущих

пушки... Вдруг один из артиллеристов, покачнувшись, начал исчезать из кадра... Панин непроизвольно повел за ним панораму — солдат упал, ткнувшись лицом в асфальт, и было непонятно — убит он или ранен... Панин остановился, продолжая снимать лежащего солдата... Замедлили бег и расчеты, но старший лейтенант заорал истошным голосом: «Вперед! Вперед!» — а сам схватил оператора за локоть, рванул на себя. Оторвавшись от камеры, Панин увидел его перекошенное лицо. — Твою мать! Здесь тебе не «Мосфильм»! Жить надоело! Марш за щиток!

— У тебя своя работа, у меня своя! — огрызнулся Панин.

Старший лейтенант резко толкнул Панина за щиток орудия.

— У нас одна работа — победить! И остаться живыми!

Справа и слева вдруг затемнели руины зданий, в просвете между ними на секунду мелькнуло здание с куполом... Впереди, совсем близко, встали столбы от разрывов, по щиткам защелкали осколки, артиллеристов осыпало щебнем, какими-то обломками. Сбитый взрывной волной, Панин упал, больно ударившись, но успел приподнять над собой камеру. Лежащий рядом Лизин кивнул куда-то вправо.

— Нам туда.

— Рейхстаг вроде впереди, — возразил Панин, но Лизин качнул головой.

— Там не пройдем, улица простреливается... За домами выберемся на площадь, Кёнигплац называется, там ползком подберемся поближе...

Артиллеристы тоже поняли, что по улице не пройти, и покатили орудия вправо, укрываясь за руинами...

Пробежав метров сто, Лизин поднял руку.

— Всё! Дальше только ползком.

Панин выглянул из-за угла.

Сквозь клубы дыма виднелся лишь купол рейхстага, все пространство Королевской площади перед ним было завалено вырванными с корнями деревьями, сожженными танками, подбитыми орудиями, перепаханной снарядами землей, осколками брусчатки, какими-то мешками, мотками колючей проволоки, телами убитых...

— Тиргартен, — сказал Панин, кивая в сторону площади.

— Что? — не понял его Лизин.

— Зоопарк здесь у них где-то был... Зверинец... Ну, поползли дальше.

Раздирая колени и локти, Панин пополз вперед, следом неотступно полз сержант... Уткнувшись в подбитый танк, Панин привалился к броне, рядом пристроился Лизин, он даже не запыхался.

— Далеко до рейхстага? — тяжело дыша, спросил Панин.

— Метров триста, может, чуть больше...

Панин завертел головой. Позади, метрах в тридцати, просматривалось трехэтажное массивное здание с балконами. Перед ним разворачивали свои «полковушки» знакомые артиллеристы.

— А это что за дом?

— «Дом Гиммлера», гестапо. Сегодня ночью взяли... Здорово огрызались, как мы под Сталинградом... Эх, закурить бы.

Панин протянул сержанту измятую пачку «Беломора».

— Ух ты! — Сержант вытащил папиросу, слегка размял ее, щелкнул зажигалкой, прикрывая огонек рукой, прикурил, дал прикурить Панину и с наслаждением затянулся. — А я уж и позабыл, когда курил папиросы.

Панин быстро, в несколько затяжек, выкурил папиросу, отшвырнул окурок и выглянул из-за танка.

От рейхстага, из кромешного ада, бежали два солдата. Вдруг справа, из-за кучи мешков, в упор по ним ударила автоматная очередь. Первый солдат упал сразу, второй по инерции пробежал еще несколько шагов и упал у самого танка, за которым лежали Панин с сержантом. Они быстро втащили его за танк, склонились над ним — у солдата уже стекленели глаза...

Раздался орудийный выстрел... Взорвалась куча мешков, из-за которых стреляли по солдатам, в отблеске огня взметнулись тела.

Панин вскочил, отчаянным броском кинулся к орудиям, упал рядом со стоящим на колене старшим лейтенантом.

— Сняли рейхстаг? — покосился на оператора артиллерист.

— Нет, плохо видно. Нужна верхняя точка.

— Я его тоже плохо вижу, мне бы тоже повыше, на прямую наводку!

— А твои «боги» смогут закатить пушку на второй этаж?

Старший лейтенант на секунду задумался.

— Пушка больше полутонны весит, но если лестницы крепкие и целы — на раз!

— Видишь сзади дом? Я туда, на разведку!

Подбежал возмущенный Лизин.

— Товарищ капитан! Предупреждать надо!

— Сержант! За мной!

Панин и Лизин вбежали в ближайший подъезд, поднялись по лестнице на второй этаж. Мраморные ступени в выбоинах, перила снесены, но пролеты целы и достаточно крепкие.

— Вернись к артиллеристам, скажи старлею: лестницы крепкие, пушку втащить можно.

Лизин кивнул и побежал вниз. Панин осмотрелся: длинный коридор с множеством дверей, в воздухе плавают крупные хлопья сожженной бумаги. Толкнул дверь перед собой, вошел в разгромленную комнату, пробрался к окну.

Рейхстаг по-прежнему виден плохо, полздания закрывают вывороченные деревья и клубы дыма. Через пролом в стене Панин перешел в соседнюю комнату. В ней окна заложены кирпичами, оставлены лишь узкие бойницы, из которых тонкими струйками вползает дым с площади. Он просунул камеру в бойницу, посмотрел в визир: площадь перед рейхстагом затянута дымной пеленой, сквозь которую рейхстаг выглядит невыразительным пятном на горизонте... Слишком общо... Панин сменил объектив на длиннофокусный, снова просунул камеру в бойницу... Теперь видна лишь центральная часть рейхстага: треугольный фронтон, поддерживаемый колоннами, над ним конная скульптурная группа, скелет купола... Ни вправо, ни влево камерой повести невозможно, слишком узка бойница, но другой точки нет — все окна и даже дверь на балкон заложены мощной кирпичной кладкой и мешками с песком.

Панин вышел в коридор.

Артиллеристы уже втащили пушку на один лестничный пролет, разворачивали ее, чтобы тащить дальше вверх. Лизин помогал им...

Панин поднялся на третий этаж, толкнул дверь комнаты, расположенной над той, в которой только что был. И застыл, изумленный, на пороге.

У окон стояли трое немцев с автоматами, чуть дальше пулеметчик и фаустник. Из-за грохота канонады они не могли слышать звук открываемой двери, но интуитивно обернулись и тоже застыли в оцепенении.

Этого мгновения хватило Панину, чтобы вылететь из комнаты, кубарем скатиться на второй этаж, на площадку которого артиллеристы уже подняли свою «полковушку».

— На третьем этаже эсэсовцы! — выкрикнул Панин.

Артиллеристы сорвали с плеч автоматы.

— Сколько их? — спросил старший лейтенант.

— Успел разглядеть пятерых!

Сверху раздалась автоматная очередь — на каски артиллеристов посыпались кирпичная крошка, щепки... Лизин поднял одну из них, повертел в руках.

— Дубовая... Сквозь дверь стреляют.

— Да, через дверь... — Панин растерянно посмотрел на сержанта. — Я ее вроде успел закрыть... Не помню...

— Вчера весь дом прочесали, а они, как тараканы, изо всех щелей лезут.

— Черт с ними! — прервал сержанта старший лейтенант. — Нас им с третьего этажа не достать! Семин! Романенко! Остаетесь на лестнице! Чтоб в спину не ударили! Батарея! Вперед!

Оператор
Иван Панов.
Берлин.
2 мая 1945 года

Пушку вкатили в комнату. Панин не отставал от старшего лейтенанта, просил:

— Помоги. Мне надо на третий этаж. Не могу я снимать рейхстаг со второго...

— У тебя своя работа, у меня своя! Некогда мне возиться с твоими немцами!

Не дослушав перебранку офицеров, Лизин вышел на площадку, глянул вверх.

— Братцы, прикройте, если что, — попросил он Семина и Романенко, лежащих на ступенях.

Те молча кивнули.

Лизин кошачьими прыжками взлетел на третий этаж, остановился перед дверью, прошитой автоматной очередью. Достал гранату, сорвал чеку, рывком распахнул дверь, кинул гранату в комнату и ударом сапога дверь захлопнул... Взрыв гранаты слился с залпом «полковушки» на втором этаже. Лизина отшвырнуло, он едва не упал в пролет... Полежал, потряс головой, поднялся, распахнул дверь и с порога дал очередь по лежащим немцам — на всякий случай...

Постоял, убедился, что все мертвы, и пошел по коридору дальше, заглядывая в комнаты... Пропал за пыльной завесой... Из дальнего конца коридора донеслась короткая автоматная очередь, заглушенная новым выстрелом «полковушки»...

Вернувшись на площадку, Лизин крикнул артиллеристам:

— Все в порядке! Зовите оператора!

На площадку выбежал Панин.

— Чисто, товарищ капитан! Фотографируйте!

Панин взбежал на третий этаж, на ходу поправляя сержанта:

— Фотографируют, сержант, фотографы. А кино — снимают.

Первым в комнату вошел Лизин, оттолкнул лежащего на пороге убитого гитлеровца. Панин прошел к окну, позвал сержанта:

— Помоги!

Вдвоем они раскидали мешки с песком, Панин вышел на балкон, Лизин следом.

— Ну, подходит?

Панин кивнул, поднял камеру.

Дым стлался над площадью, почти не перекрывая рейхстаг, он был как на ладони — черный от копоти, раскинулся перед Королевской площадью своими тяжелыми стенами и боковыми башнями, возвышался разбитым остовом купола. Казалось, что до него рукой подать...

Лизин вернулся в комнату, обшарил трупы... Вытащил из руки убитого «парабеллум», сунул за пояс... Рядом с другим трупом подобрал «шмайссер», проверил рожок, передернул затвор... У третьего эсэсовца нашел в нагрудном кармане портсигар, достал сигарету, закурил... Сделав затяжку, поморщился...

Панин сменил объектив, снял еще один план... Сделал панораму площади... Поставил «длиннофокусник» и стал внимательно рассматривать рейхстаг.

Три этажа, если считать цокольный, окна и двери замурованы кирпичом, в них оставлены амбразуры, в амбразурах торчат стволы пулеметов... А перед самим зданием торчат из земли серые колпаки дзотов, стволы зениток, поставленные на прямую наводку... Панин насчитал двадцать орудий и опустил камеру...

На площадку перед домом вдруг выехало несколько «тридцатьчетверок», за ними тягачи с тяжелыми орудиями. Стало тесно, боевой технике явно не хватало места...

— Что за траву они курят? — спросил вернувшегося с балкона Панина сержант, вертя в пальцах сигарету.

— Траву и курят, — ответил оператор. — Это раньше они турецкий табак курили, болгарский, арабский... Брось! Держи родную «беломорину».

Панин протянул сержанту пачку.

— Ну что, сфотогра... сняли рейхстаг?

— Снял... На пределе. — Панин стащил рюкзак и сел на пол. — Свет уходит.

Он достал перезарядный мешок, сунул в него кассеты и камеру.

— Куда уходит? — не понял сержант.

— Темнеет, а у меня пленка не очень чувствительная. Помоги засунуть руки, — попросил он сержанта.

Лизин натянул Панину рукава по локти.

— А чёй-то вы делаете?

— Перезаряжаю камеру. Вынимаю снятую пленку и заряжаю пленку чистую...

Лизин, придерживая рукава, низко склонился, их каски застучали друг о дружку.

— А ведь мы так и не познакомились. Как звать тебя, ассистент? — И в ответ на непонимающий взгляд сержанта Панин с улыбкой пояснил: — У кинооператоров помощников зовут ассистентами.

— Солдатом называйте. Мы все здесь солдаты.

— Нет, так не пойдет. Меня зовут Алексеем Васильевичем.

— И меня Алексеем, — заулыбался Лизин.

— Вот и познакомились, тезка. Ты откуда родом?

— Из Кунгура.

— Знаю, бывал. Снимал вашу знаменитую ледяную пещеру, чуть не заблудился.

— Я ее всю излазил... Товарищ капитан, возьмите «шмайссер», а то совсем никакого оружия.

— Пистолет есть.

— Это не оружие... Возьмите «парабеллум».

— Мое оружие — кинокамера. А если что, ты меня прикроешь... Давно воюешь?

— С января сорок второго... Два года уже в разведке.

Панин с удивлением посмотрел на сержанта.

— Сколько ж тебе лет, тезка?

— Скоро двадцать один исполнится.

— Повезло, разведчик.

— Меня бабушка от смерти заговорила, всю ночь перед моим уходом молилась.

Панин вытащил руки из мешка, начал собираться.

— На прощание сказала, что если я на фронте не скажу ни одного матерного слова — вернусь живым.

Панин взглянул с прищуром на сержанта.

— Неужели ни разу не выругался?

Лизин пожал плечами.

— Видите, живой. Ни одной царапины.

— Да-а, чудеса... Ну, пошли дальше, заговоренный.

Панин забросил за спину рюкзак и направился к выходу. Лизин рядом со своим «ППШ» повесил на плечо «шмайссер» и пошел следом.

В комнате на втором этаже тишь да гладь — артиллеристы, привалившись к орудию, спали, только командир орудия, старший сержант, подставив под ноги патронный ящик, стоял у окна и рассматривал прибывающую технику.

— Отчего перекур с дремотой? — шутливо спросил Панин.

— Приказано беречь боезапас, — не оборачиваясь, ответил артиллерист.

— К новому штурму готовятся, — уверенно сказал Лизин.

— Да. — Артиллерист спустился с ящика. — Сколько ж можно тянуть? Думаю, скоро начнем.

— Давай пробираться к рейхстагу, — забеспокоился Панин.

— Вы же выполнили приказ, рейхстаг сфото... сняли.

— Я должен снять штурм, пока совсем не стемнело. Мне, Алеша, надо в батальон капитана Неустроева. У него знамя Победы, которое должны установить на рейхстаге... Надо обязательно снять этот момент... У меня где-то там, у рейхстага, товарищ, тоже оператор. Мне надо к нему. Так ты идешь?

Не дожидаясь ответа, Панин пошел к выходу, но Лизин успел схватить его за рукав телогрейки.

— Значит, так, товарищ капитан! Теперь командую я! Возьмите «шмайссер»! Это приказ! Первым иду я, вы за мной — след в след! Тогда, может, и дойдем! За мной!

Едва они вышли из дома, как со всех сторон послышались команды: «Огонь! Огонь! По рейхстагу — огонь!» И тут же голоса потонули в страшном грохоте, было видно только, как артиллерийские командиры открывают и закрывают рты.

— Пошли! — крикнул Лизин, кивая в сторону рейхстага.

— Куда? — не понял сержанта Панин.

— На штурм наши пошли!

Перебегая от воронки к воронке, Лизин, а за ним следом Панин, продвигались к рейхстагу. Площадь простреливалась насквозь, над головами проносились огненные трассы, и они подолгу лежали в очередной воронке, не смея даже приподнять головы... Каким-то непонятным для Панина чутьем Лизин угадывал секунды затишья, выскакивал из воронки и полз вперед, увлекая за собой оператора... Стемнело... Вспышка близкого разрыва выхватила из темноты ров с водой. Лизин бросился к переброшенным через него бревнам и доскам, следом Панин. Они поползли через ров... В отблесках разрывов и трасс масляно поблескивала под ними вода, видны были плавающие каски, то там, то здесь торчащие руки, ноги, головы...

Вдруг метрах в десяти от них что-то мелькнуло и с грохотом упало. Панин с изумлением увидел, что это массивная дверь из «дома Гиммлера», по которой знакомые артиллеристы принялись перекатывать свою «полковушку». Старший сержант, командир орудия, мотнул головой.

— Цепляйся за нас, съемщик! До самого логова...

Он не успел закончить — прямое попадание разметало расчет, перевернуло орудие, оно упало в ров.

Панина выбросило на крутой склон, он покатился было в воду, но Лизин успел подхватить его, рывком выдернул на берег и столкнул в траншею... Несколько минут они приходили в себя.

— А где «шмайссер»? — спросил Лизин.

Панин развел руками — не знаю.

— Ладно, найдем еще...

Отдышавшись, пошли дальше, перешагивая через тела своих и немцев...

За поворотом лоб в лоб столкнулись со связистом, тянущим кабель.

— Рейхстаг взяли? — спросил его Лизин.

— Нет еще! Внутрь ворвались! На второй этаж прорываются!

Грохот канонады усилился настолько, что приходилось кричать.

— До него далеко?!

— Метров сто! Вот гадство! Третий раз площадь переползаю! Линию все время, гад, перебивает! Всё! Побежал! Связь нужна!

И связист побежал дальше... Через десяток метров траншея кончилась, но идти дальше к рейхстагу стало невозможно — над бруствером стояла сплошная стена раскаленного, светящегося в темноте свинца, летящего в обе стороны.

— Страшно, тезка? — спросил, переводя дыхание, Панин.

— В Сталинграде страшнее было... Обидно, если убьют... Завтра победа...

Панин отвернул рукав телогрейки, всмотрелся в циферблат часов.

— Уже сегодня... Мы с тобой ползем уже... семь часов... Начало второго... С праздником тебя, тезка.

— С каким праздником?

— Сегодня, Алеша, между прочим, Первое мая... День международной солидарности и боевого смотра революционных сил мирового пролетариата!

Лизин ответил вдруг зло:

— Не знаю, товарищ капитан, как международного, а наш пролетариат — вот он, лежит... От Волги до этого зверинца... — Он помолчал, приподнялся. — Вы здесь посидите, а я узнаю, где расположение батальона Неустроева.

Лизин рывком кинул свое тело через бруствер и исчез. Панин привалился к стенке, прикрыл глаза... Теснота траншеи показалась вдруг уютной, успокаивала, и Панин незаметно для себя задремал...

Что-то толкнуло его, он открыл глаза и увидел над собой... эсэсовца. Свесившись с бруствера, тот передергивал затвор своего «шмайссера». Панин застыл в ужасе... Немец вдруг дернулся, автомат выпал из его рук, а сам он сполз в траншею — в его спине торчал нож... Следом через бруствер перемахнул Лизин.

— Ни на секунду нельзя оставить, — проворчал сержант, выдернул из спины немца нож, обтер его о китель эсэсовца. — Возьмите автомат. — Он протянул Панину «шмайссер» и опустился рядом с ним на дно траншеи. — Никто ничего не знает... Говорят, батальон капитана Неустроева прорвался в рейхстаг, воюет где-то на первом этаже, но КП батальона в рейхстаге я найти не смог...

— Ты что, был в рейхстаге?

Панин восхищенно уставился на Лизина.

— Был, — кивнул тот. — Там страшенная драка...

Панин не дал сержанту договорить.

— Идем... Надо это снять!

— Да не видно там ничего... Впотьмах дерутся... В рукопашную...

— Идем! Скоро рассвет, хоть что-нибудь, да успею снять! Идем!

Лизин выглянул из траншеи, выждал момент и махнул рукой: «За мной!»

Вся площадь от края до края во взрывах, вспышки мечутся из конца в конец, выхватывая из темноты лица бегущих к рейхстагу солдат...

Панин остановился, вскинул камеру, поймал в визир фигуру бегущего солдата на фоне ярких вспышек... Нажал на пусковой рычаг...

Разорвавшийся неподалеку снаряд сбил Панина с ног, в последний момент он успел перевернуться и упал в глубокую воронку на спину, спасая камеру, прижимая ее к груди. Шедший впереди Лизин оглянулся и бросился к упавшему оператору.

Панин лежал с закрытыми глазами, лицо в крови и грязи... В голове стоял гул... Гул такой, что заглушал и грохот канонады, и голос сержанта... Панин скорее угадал, чем услышал Лизина.

— Капитан... Капитан... Ты живой?..

— Живой, — прохрипел Панин. — Сколько до рейхстага?

— Метров тридцать... Я сейчас приведу санитаров... Я сейчас...

И Лизин исчез во тьме.

Панин лежал на спине, глядя в сереющее небо... Ночь была на исходе. Досада охватила его: «И всего-то не дошел тридцать метров... И пленки еще почти целая кассета...» Он осторожно пошевелился — руки-ноги вроде целы... Сел и замер... Гул в голове постепенно затих, он даже услышал глухую канонаду — далекую, словно гремела она не вокруг, а где-то далеко-далеко... Приподнял камеру, осмотрел объективы, сдул с линзы «телевика» крупинки земли, забившиеся под длинную бленду... Перевернулся на живот и, упираясь локтями в стенку воронки, пополз наверх.

...Когда он выполз на обрез воронки, рассвело совсем.

Все пространство перед ним, эти последние тридцать метров, были покрыты телами убитых — своих и немцев, утренний ветерок шевелил уголки шинелей, полы гимнастерок... Лежали тела и на широких каменных ступенях рейхстага, и дальше — между колоннами, щербатыми от осколков гранат и снарядов. Приглядевшись, Панин увидел, что весь рейхстаг покрыт флагами и флажками — большими и маленькими, они торчали из окон и амбразур, из невидимых щелей, словно капли крови сочились из избитого, закопченного здания...

Панин лег на бок, перекинул на турели «полтинник», поставил фокус и диафрагму, снова лег на живот и, упершись локтями в землю, поднял камеру. Припал к видоискателю, задержал дыхание и нажал пусковой рычаг... Снял панораму по рейхстагу...

Словно из-под земли возник рядом Лизин.

— Товарищ капитан! Смотрите! Знамя! — Сержант показал вверх. — Главное!

Панин поднял голову, но ничего не увидел.

— Где?

— Да вон же, вон! На крыше!

— Помоги-ка встать.

Лизин подхватил оператора под руки, помог подняться.

И Панин увидел знамя — над главным входом, за карнизом фронтона. Древко было воткнуто в брюхо скульптурного коня, и снизу казалось, что стоящий рядом с богиней Никой горнист держит его в руке.

Панин попытался поднять камеру, но его качнуло.

— Тезка... Держи меня...

Лизин обхватил оператора за пояс.

Панин поднял камеру, поймал в видоискатель знамя...

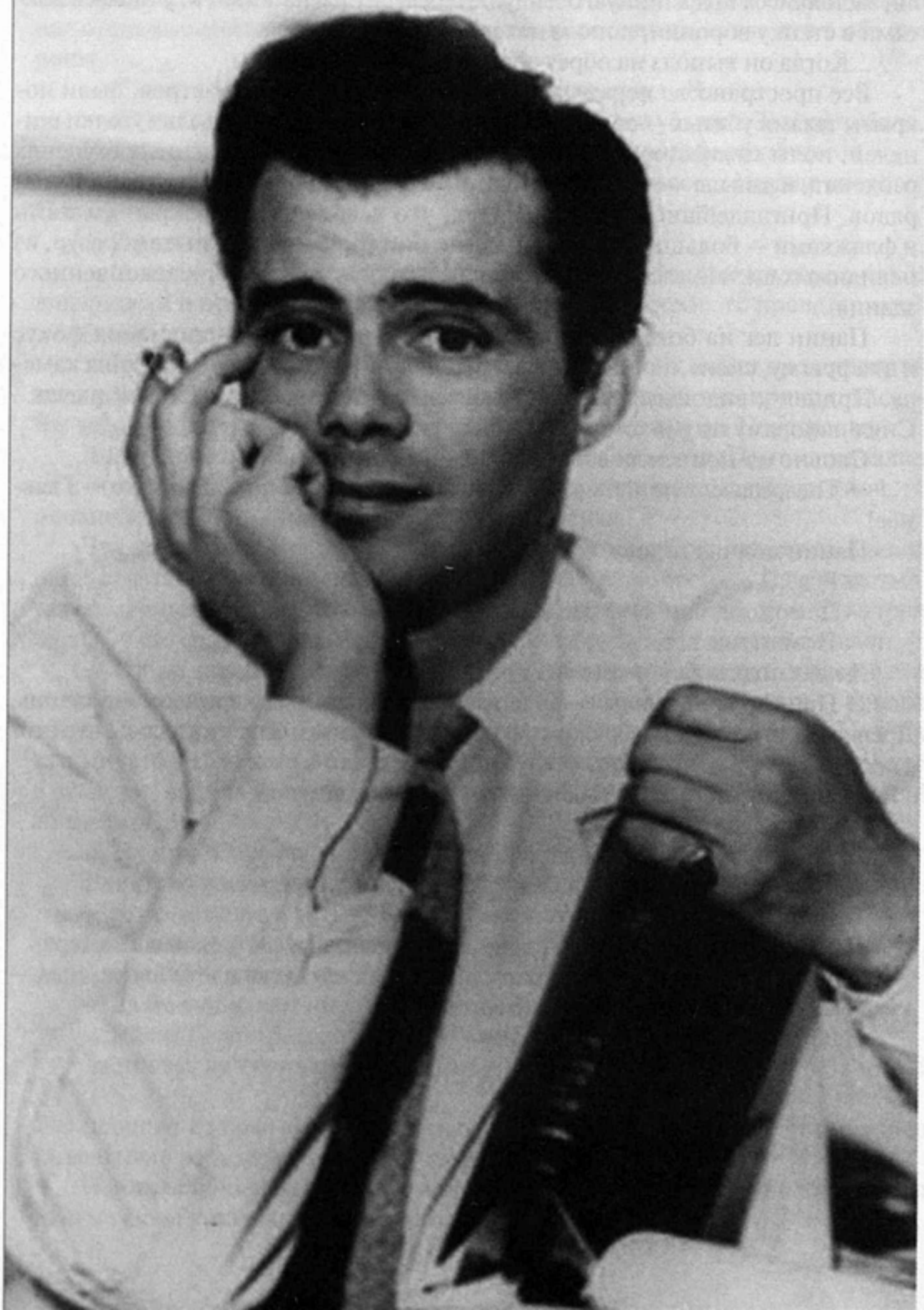
— Держи крепче!

Панин нажал на пусковой рычаг и услышал, как застрекотала камера.

Сержант, поддерживая оператора, смотрел из-за его плеча вверх, туда — куда был направлен объектив «аймушки».

На Знамя Победы.

Ч Т Е Н И Е



Дирк Богард

ДИРК БОГАРД

Вверх и вниз

Меня пригласили поработать в Голливуде, и на этот раз, после многих отказов, я сдался. Благодаря неосознанному чувству я уразумел, что истощился, работая по зарекомендовавшим себя формулам. Пора было подыскать что-нибудь новенькое. Мне уже почти стукнуло сорок.

— Пока ты здесь, — сказала Оливия Де Хэвилленд, — ни на минуту не забывай, что Голливуд — восточный город. Тогда у тебя есть шанс выжить. Главное, не вздумай мерить все по своим европейским стандартам — пропадешь.

В аэропорту меня встретили толпа репортеров со вспышками, смог, сквозь который тускло светило белое солнце и от которого сразу же появилась резь в глазах, и девица в красных пластмассовых туфлях, в шляпе с пером, атласном жакете, обтягивающем невероятных размеров грудь, и с улыбкой, наводившей на мысль о немом крике. Она протянула мне обернутую в целлофан корзинку с апельсинами и сказала: «Привет, Дирк! Я Мэри-Пол-Джейн, добро пожаловать в Калифорнию!»

Гостиница представляла собой цепочку дощатых домов в псевдоиспанском стиле, выстроившихся вокруг объемистого грушеобразного бассейна в тени банановых пальм и карминного луконоса, покрытых дождевой завесой воды, бьющей из фонтанчиков, спрятанных в траве.

Домик, отведенный мне, был завален цветами, корзинками с фруктами под желтым целлофаном, пакетами с орешками и крекерами, бутылками со всевозможными напитками и погружен в глубокую тьму.

— Ведь этого еще никто до тебя не делал.

— Чего не делал?

— Не играл целых восемьдесят пять минут на рояле без дублера.

— О, черт! Да кто же обратит на это внимание? Кому это нужно?

— Тебе.

— Я этого не сделаю. У меня плохая координация. Слыхал, что Адлер говорил? А уж он-то знает в этом толк, столько лет преподает.

Форвуд[1] сдул пыль с пластикового деревца.

— Несолидно как-то получается: приехал сюда после стольких отказов и вылетел с фильма. Похоже на отступление к Дюнкерку. Бессмысленная акция.

Мы с Виктором Адлером работали в звукоизолированной коричневой комнате с фотографией Мирны Лой на одной стене и видом Неаполя на другой по двенадцать-четырнадцать часов в сутки. Ежедневно, кроме воскресных вечеров. И когда месяц спустя мы прилетели в Вену, я играл перед кинокамерой и «всеми коронованными особа-

© Dirk Bogarde, 1977
© Перевод Н.Цыркун
Фрагменты. Публикуется по: B o g a r d e Dirk. Snakes and Ladders. Chatto & Windies, London, 1978.

[1] Энтони Форвуд — менеджер и близкий друг Дирка Богарда. В 1968 году они купили деревенский дом в Провансе. Форвуд умер на руках Богарда в 1988 году. — *Здесь и далее прим. переводчика.*

ми Европы» в бальном зале дворца Шенбрунн. И мои руки были в кадре. Адлер ошибся в прогнозе, нам понадобилось меньше предсказанных им тысячи лет, и, играя в Мюнхене Первый концерт в «Цувиллис-театр», я завершил свою партию одновременно со всем оркестром и с присущим Листу шиком. Публика в едином порыве поднялась с мест, оркестранты зааплодировали вместе с ней. Адлер отвернулся, и слезы брызнули у него из глаз. Нет, я не отступил, акция не была бессмысленной, и мне почти доставляло удовольствие твердым шагом подходить к фортепьяно во дворце, в церкви, в концертном зале, гостиной Бейрута или неподалеку от венгерской границы.

Не знаю, как я этого добился, и, очевидно, уже никогда не пойму. Я изобрел собственный шифр для обозначения октав, понятный мне одному, и поражал воображение Адлера, приятно удивлявшегося в процессе корректировки положения моих рук, бедер, ступней, головы и нюансов движений, присущих музыкантам. Одно нам сильно мешало. После долгих дней и недель многочасовой практики кожа у меня на пальцах начала трескаться и оставляла на клавиатуре кровавые следы, которые не могла не зафиксировать въедливая кинокамера.

Если рассказывать всю правду об этой злосчастной истории, то конец довольно печален. Хотя я и преуспел в преодолении плохой координации, радость от этого достижения была отравлена. Через три недели после начала съемок Чарлз Видор умер от сердечного приступа в номере отеля, где он жил, и наш фильм[2] стал напоминать корабль, получивший пробоину в открытом море. Прах Видора был отправлен в Лос-Анджелес, и чуть ли не одновременно с этим событием оттуда прибыл Джордж Кьюкор. Наше беспросветное отчаяние осветил луч надежды. Может быть, Кьюкор внесет изменения в сценарий? Хотя бы познакомится с ним? Он сделал и то, и другое.

Всю свою творческую жизнь Кьюкор имел дело с величайшими из великих — Барримором, Хепбёрн, Трейси, Гарбо, Гарланд и им подобными. Но он не капитулировал перед тяжким делом спасения тонущего судна с неизвестным ему экипажем. Он был профессионал до кончиков ногтей. И от нас ожидал того же.

Под его умелым руководством все мы мало-помалу очнулись от дремы, костюмы были приведены в соответствие с эпохой, в актерском составе произведены замены, и в группе родилось воодушевление. Единственное, с чем он никак не мог справиться, был сценарий, хотя он хорошенько прошелся по тексту и убрал множество перлов, вроде: «А, Лист!» — «Привет, познакомься с моим другом Шубертом, он приятель Шопена». И то слава богу. Мы, впрочем, не питали иллюзий, что-де трудимся над чем-то, выходящим за рамки голливудского стандарта. Просто пытались по мере сил облагородить свое детище, а Кьюкору удалось, кроме того, убедить меня в том, что все действия перед камерой должны быть интересны — закрываешь ли дверь, проходишь по комнате или читаешь письмо. Когда мы закончили натурные съемки в мюнхенском театре, я весил семь стоунов, пальцы мои кровоточили, но в моем багаже появились восемьдесят минут игры на фортепьяно, дружба с Кьюкором и благодарность за полученные уроки.

Скромное жилище, которое я снял в Голливуде, имело при себе плавательный бассейн, два эвкалипта и великолепный вид на Лос-Анджелес. Здесь жизнь была более сносной, чем в моем номере-люкс, который некогда занимала Лана Тёрнер, тем более что в конце тоннеля забрезжил свет. Я еще часами просиживал за роялем, но Адлер уже нередко усаживался с газетой погреться на солнышке у бассейна и уже не так давил на меня. Я разучивал для последнего концерта Шестую рапсодию, этот эпизод поначалу вырезали за сложность, но после успеха европейских гастролей восстановили. Носились слухи, что после премьеры фильма в Нью-Йорке, запланированной на июль, я стану звездой мирового класса, и это было весьма кстати в преддверии сорокалетия.

Через несколько недель «Лист» был завершен, и я согласился занять место Монтгомери Клифта в фильме с Авой Гарднер в главной роли, который собирались снимать буквально без перерыва в Италии. Мне уже расхотелось возвращаться домой в Бил-хаус, и во время перелета через полюс в Европу я решил продать его и подыскать себе другое место жительства.

Не успел я поработать над итало-американским фильмом и не прошло нескольких дней, как убедился в мудрости мистера Клифта, отказавшегося от роли. Речь шла о гражданской войне в Испании и любви священника к проститутке с золотым сердцем.

---

[2] Речь идет о фильме «Песнь без конца» (Song Without End), в котором Богард исполнял главную роль — Ференца Листа. После смерти Чарлза Видора съемки завершил Джордж Кьюкор. В книге Богард называет эту картину «Лист».

Когда же я наконец смогу воплотить в жизнь все, чему научился? Через неделю я начну отсчитывать новый десяток. Может быть, он принесет перемены?

Но перемен не произошло. Во всяком случае, поначалу. Меня отправили в Испанию играть мексиканского бандита, затянутого в черную кожу, на белом коне, с белой кошкой, каждого встречного он вытягивал плеткой с серебряным наконечником. Не скажу, что я был в восторге от этой роли. Но это был последний фильм, изготовленный по рецепту Дэвиса, и последний, в котором я снимался под его руководством для компании «Рэнк».

Вскоре жизнеописание Листа вышло на экраны Америки, и через семь недель успешного проката в Нью-Йорке навсегда было предано забвению. Такая же судьба постигла этот фильм и в Лондоне. История испанского священника и проститутки, обладавшей золотым сердцем, так и не появилась на телевидении, для которого предназначалась. Короче говоря, новое десятилетие начиналось самым удручающим для меня образом. Не оставалось никаких сомнений, что в Америке я блистательно провалился. Мое творчество, или моя личность, или что-то еще оказались неприемлемыми для американской публики.

— Запомни, дружок, — сказала мне с чудовищным акцентом Долли Рубин, эстонка, занимавшаяся рекламой «Листа», — звездой становятся не благодаря выдающемуся актерскому дарованию, а благодаря количеству сыгранных ролей. Ни более и ни менее. Проверенное правило — держись на уровне своего последнего фильма, вот что главное. И более ничего. Если ты удержался в фильме на уровне, тебе предложат любую роль — от Марии Магдалины до Сталина. Плевать, если ты на них ни капли не похож, — все будет улажено, коли ты обеспечишь сборы и тебя можно продать. Закон рынка. А уж если на тебя спросу нет — тогда извини, никому ты не нужен, ни продюсерам, ни прокатчикам, ни публике, черт ее подери. Ну, может, один полупровал еще ничего, но два — это уже кранты. Ты можешь быть самым распрекрасным королем Лиром на Бродвее, но если с твоим появлением на экране «бабки» в кассу не сыплются, тебе дадут хорошенького пинка под зад. Запомни формулу тетушки Долли, формулу «трех Б»: большая прибыль, большая слава, все прочее — банкротство. Такова жизнь.

Честно говоря, в душе я был готов к такому повороту событий, но когда настала пора пережить их реально, я испытывал не самые приятные чувства. Оставалось утешаться словами Джорджа Кьюкора: «Не беда, если дела плохи, — пройдет. Вместе с жизнью». Но легко говорить. А двери передо мной захлопнулись наглухо. Я покидал Голливуд с достоинством, но и с чувством обреченности, прекрасно понимая, что появление Пресли, Джеймса Дина, в которых новое поколение узнавало себя, Брандо, с его внутренней силой и энергией, делало меня как актера и мое творчество никому не нужными. Надо было принимать решительные меры, и немедленно.

К этому времени я успел продать Бил-хаус и переехал в просторный каменный особняк, отделанный мрамором, недалеко от Биконсфилда, доставшийся мне по дешевке, потому что долгое время там располагался детский приют и оставшиеся после него перегородки, матовые стекла и красные кресты отпугивали возможных покупателей.

Но прежде чем я навсегда покинул Бил-хаус, меня навестила там последняя гостья. Джуди Гарланд явилась как снег на голову, слегка робеющая от собственной дерзости, — это было ее первое путешествие из Лос-Анджелеса, совершенное на свой страх и риск, и, как она говорила, «с настоящим кошельком, в котором звенели настоящие денежки». Последний раз мы с ней виделись у меня дома в Голливуде. Она тогда заметно располнела, здоровье ее пошатнулось, она впала в депрессию, и огромные карие глаза сделались совсем незаметными на белом одутловатом лице. А теперь она с удовольствием поглощала обильный завтрак, смеясь и хихикая, — симпатичная и плотненькая, но уже не толстая, опять в хорошей форме.

— Собираюсь дать два концерта в «Палладиуме», постарайся прийти. Но сначала поеду в Рим, представляешь? Совсем одна. Для меня — просто праздник! Хочу приглядеть себе домик в Лондоне, чтобы осесть навсегда. Сыта по горло Голливудом, это просто ад. Мне теперь гораздо лучше, у меня появился чудесный доктор, он меня поставил на ноги.

Это было волшебно счастливое время. Мы ездили на долгие загородные прогулки по местам, где она никогда не бывала и о которых даже не слыхала. Гуляли с собаками, грелись на солнышке, болтали и смеялись. Она, несомненно, была самой забавной женщиной из всех, кого я знал. В те июньские дни мы, кажется, смеялись беспрерывно.

— Я невероятно счастлива, ты это знаешь?

Она обняла меня за шею.

— Догадываюсь по твоему голосу.

— Знаешь, почему? Потому что ты мой новый друг И ты мне обещал... помнишь? Что не бросишь. Не забыл?

— Нет, не забыл.

— Я тебе верю.

— Это очень серьезное заявление.

— А ты как думал, доверие — чертовски серьезная вещь. Мне в жизни его всегда недоставало. Вечно приходилось пробираться вслепую, наудачу выискивая тех, на кого можно положиться.

Она легко пальцами провела по моему лицу.

— И вот набрела на тебя. И ты уж меня не оставляй. У меня в жизни только и есть — Сид и семья. Я их люблю и верю им, но, кроме них, у меня никого нет в этом вонючем мире, один ты.

— Экая обуза.

— Ничего, вынесешь. Я тебе подсоблю.

— Ладно, договорились.

— Обязательно приходи в «Палладиум».

— Покажешь представление с венграми, собачками и эквилибристами?

— Ах, какой же ты гадкий! Прекрати сейчас же! Мне поддержка требуется на сцене, я не могу без них обойтись.

— А сколько песен ты знаешь наизусть?

— Песен? Ты имеешь в виду слова?

— Да. Сколько?

— Ну, наверное, сотни две. А что?

— Вот и спой их все.

Она с изумлением посмотрела на меня и расхохоталась.

— Все! Ты в своем уме?

— И арендуй хороший большой зал, «Мэдисон Сквер Гарден», футбольный стадион...

— Вот-вот, — снова засмеялась она, — я выступлю в «Метрополитен» — и с треском провалюсь, как Сьюзен в «Гражданине Кейне»! Ты хочешь меня погубить?

— Ты только что сказала, что веришь мне. Так что слушайся.

— Золотко! — Она допила свой стакан «голубой монахини» и потыкала пальцем в кубики льда на донышке. — Я работала в «Метрополитен» и во всех этих чертовых оперных театрах в Штатах. И залы битком были набиты. Но я очень тяжело болела. Гепатит чуть не отправил меня на тот свет, а теперь мне снова приходится зарабатывать на хлеб, и я не могу рисковать. Поверь, я работаю шоу, в котором уверена. Я же не Самсон, черт подери! У меня сил нет. И два часа одной мне не продержаться.

— Попробуй.

— Ну и дерьмо же ты. Лучший друг — и хочешь меня погубить.

Она поселилась с семьей в Челси в уютном домике и объявила, что собирается стать обыкновенной домохозяйкой.

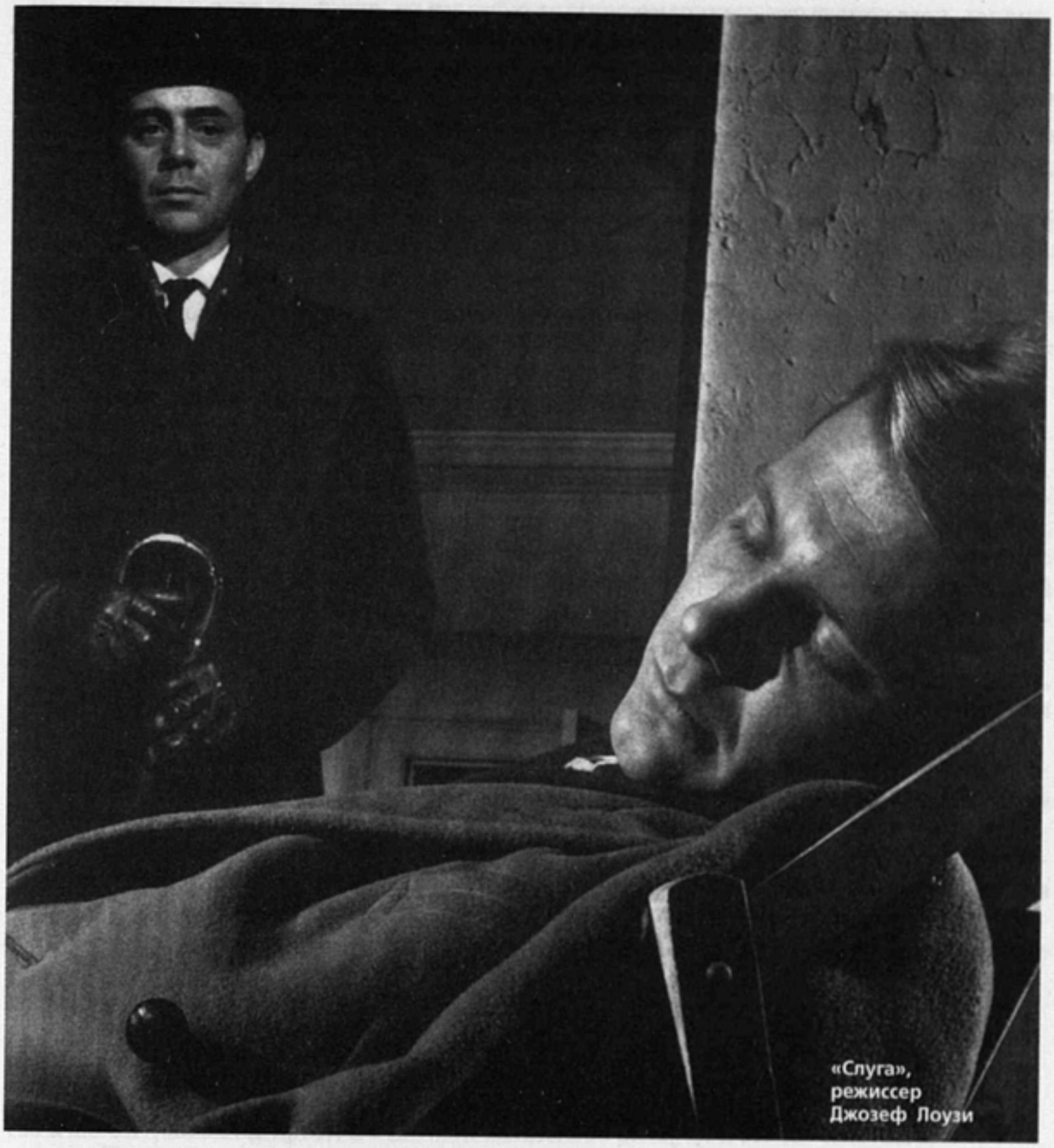
В конце августа она дала в «Палладиуме» сольное представление. Впервые. Где-то посередине она попросила, чтобы дали свет на меня и заставила меня выйти на сцену, сесть у ее ног и спела мою любимую песенку. Я покорно сидел, она пела нежно и мягко, положив руку мне на плечо, а когда кончила и зал взорвался аплодисментами, поцеловала и шепнула: «Видишь, получается. Спасибо тебе».

Это представление, как и последовавшее за ним, стали ее триумфом. Казалось, она заново родилась, она вся лучилась светом, уверенностью. Но однажды сказала мне: «Знаешь что? Здесь чертовски одиноко. Как же я одинока, боже мой... Перед спектаклем вокруг меня всегда целая толпа, волосы укладывают, делают макияж, говорят всякие приятные слова, поправляют платье, целуют, признаются в любви, угощают вином, суют таблетки, помогают подняться, выводят на сцену... И все это с поцелуями, шепотками, объятиями, то салфетку подадут, то воды, то лак для волос и прочую ерунду. А потом выходишь на сцену и остаешься совершенно и безнадежно одинокой. И это самое мерзкое чувство, какое только бывает. Так всегда было и всегда будет. Одиночество.

— Но потом ведь улаживается?

— Да, конечно. Как только я открываю рот. А знаешь, однажды в Голливуде мне на концерте в рот мошка залетела! Представляешь?

Глаза ее расширились при воспоминании о пережитом ужасе.



«Слуга», режиссер Джозеф Лоузи

— И что же ты?

Она слегка пожала плечами.

— Ну что я — проглотила, а что оставалось? Знаешь, я все время жду, что публика меня раскусит. Я ведь не умею петь по-настоящему. Я просто крикунья. Я, конечно, не Дина Дурбин, она-то теперь вовсе не может петь, и не эта глупая лошадь Джанет Мак-Доналд с глицериновыми слезами, бегущими по толстенькому слою грима. Голос у меня есть, и он трогает людей, ожидающих, чтобы их чем-нибудь взволновали, — но больше у меня ничего нет. Я ничего не могу сыграть, кроме того, что есть во мне самой. И безумно боюсь, что в один прекрасный день это выйдет наружу. Зато сейчас я чувствую себя великолепно. Просто великолепно. И я люблю тебя.

Однажды утром Джуди вошла ко мне бледная, подавленная, утомленная многодневным марафоном — турне по Америке, закончившимся шоу в Карнеги-Холл, которое стало одной из величайших вершин в ее карьере.

Она приехала одна, без Сида и семьи.

— Хочу отоспаться. Развеяться. Подлечиться. Устала до смерти. Приехала сюда, чтобы спрятаться ото всех. Никто не знает, где я. Пришлось удрать тайком, пока меня на куски не разодрали.

Лечение началось сразу после завтрака. Она отказалась отдохнуть с дороги и настояла на том, чтобы мы поехали за город; природа действовала на нее самым лучшим образом. Она сидела в машине, сжавшись в комочек на заднем сиденье, в брюках и свитере, легких туфельках из тафты, с бледным лицом, дрожащими руками, но глаза ее све-

тились, когда она смотрела на цветущие сады, телят на лужайках, дома, на крышах которых сушилось сено, на умиротворяющие пейзажи Англии. Когда мы вернулись, она уже ничуть не напоминала ту усталую, бледную женщину, которую я встретил утром. Вечером у камина в кабинете она робко протянула мне пакет.

— Собственно, ради этого я и приехала. Чтобы передать тебе вот это. Надеюсь, понравится. Никаких танцоров, никаких венгров.

Две пластинки в блестящих голубых конвертах. Без всяких надписей. Первая сторона, вторая сторона. Запись по трансляции из Карнеги-Холл. «Ты не смог приехать, поэтому я сама привезла. Знаешь, там оставалось два свободных места, специально для тебя, их держали до конца увертюры — на случай, если бы ты вдруг прилетел». Она села на пол у моего кресла, положила голову мне на колени, рядом растянулись собаки, несколько раз в моменты особого напряжения она щипала меня за ногу, а то хлопала в ладоши и громко смеялась. Перед последней песней «Чикаго» она остановила проигрыватель.

— Чувствуешь, какой голос? Почти не слыхать. Я была мертвая от усталости, а они все требовали еще и еще. И когда дошло вот до этой песни, я поняла, что все — больше не могу, и вдруг произошло чудо. Вот послушай. После первого куплета, когда я пропела «И тебе никогда не понять, где...» — тут-то в полной тишине, из темноты чей-то голос выкрикнул: «Где?» — и он меня спас. Я подхватила и пошла, и пошла! Я пыталась разузнать, кто это был, откуда, хотела поблагодарить... Ты веришь в Бога?

— Иногда, не всегда.

— Вот... Бог подал мне голос... Слушай.

Несмотря на ее заверения, будто никто не знал, куда она поехала, телефон трезвонил, не переставая, и однажды позвонили из Калифорнии. Мы сидели на террасе, пили чай, и я видел через окно, как она разговаривает. Она кивнула мне, и я вошел в комнату. Она обвила мою шею руками, глаза смеялись, в них стояли слезы, губы дрожали.

— С побережья. Стэнли Креймер. Приглашает меня на фильм с Бертом Ланкастером. Я согласилась. Теперь-то ты веришь в Бога?

— Нет. Но я верю в Стэнли Креймера.

— Ох, вот уж англичанин до мозга костей. Ненавижу!

Накануне ее отъезда мы устроили для друзей вечеринку в ее честь. Она составила список, и все, кого она ожидала увидеть, приняли приглашение. Никогда она не была прелестней, никогда не была в такой блестящей форме и хозяйкой тоже оказалась безупречной. После ужина при свете закатного летнего солнца все уселись вокруг рояля, и она пела под аккомпанемент Ноэля Коуарда. Она знала все песни Ноэля и очень любила их — от «Миссис Уортингтон» до «Горько-сладкого» и «Если бы любовь была всем» (ее они исполнили дуэтом). Все повскакивали с мест. Вечер получился отличный. Ноэль ушел последним уже под утро. Я лег около пяти, когда уже светало, и нашел под подушкой записку:

«...Ты дал мне то, что я не умею объяснить. Честно, я и не представляю, что бы я без тебя делала. Ты вселил в меня веру в себя, а это самый замечательный подарок, какой только можно получить. Как мне отблагодарить тебя? Бог знает! Спасибо тебе за мою новую светлую жизнь. Я не подведу тебя, а значит, не смогу подвести себя. Благослови тебя Господь.

Навеки твоя

Джуди».

Увы.

После фильма «Звезда родилась», поставленного Джорджем Кьюкором, звезда самой Джуди закатилась. Если не считать эпизодической роли в «Нюрнбергском процессе», она не снималась уже семь лет. Она с трудом справлялась с жизненными неурядицами и звонила мне по три-четыре раза на неделе, всегда в четыре-пять утра. Ей не спалось, она боялась темноты и ждала от меня успокоения и поддержки, хотя вряд ли мне это хорошо удавалось спросонок. Иногда к ней возвращалось хорошее настроение, и она с энтузиазмом делилась планами: звездный концерт для клана Кеннеди, которых она обожала, или в пользу жертв землетрясения в Перу или Иране, но обсуждать эти замыслы в столь ранние часы было еще сложнее.

— Ты ничего не слыхал о сценарии под названием «Одинокая сцена»?

— Краем уха. А что?

— Дерьмо. Но замысел хорош. Суперзвезда приезжает в Лондон, дает концерт в «Палладиуме» и встречает мужчину, который ее когда-то покинул. В общем, обо мне. Может, станешь моим партнером?

— То есть ты просишь меня сыграть того парня, который тебя бросил?

— Кого же еще.

— За мной дело не станет, но им небось нужна американская звезда.

— Да нет же, он как раз должен быть англичанином.

Через несколько дней ко мне обратились с просьбой принять участие в съемках фильма с мисс Гарланд. Правда, сценарий еще не готов, но, может быть, я поверю на слово? Я согласился, надеясь, что это не помешает мне работать над картиной, которую мы с Дирденом предполагали запустить в июле, — «Промывка мозгов». Меня уверили, что фильм с Гарланд будет сниматься в мае и к началу июня я освобожусь.

Первый день на студии, когда пробовали грим, прошел неплохо. Группа, которой льстило работать с такой почтенной звездой, была полна энтузиазма. Джуди выглядела очаровательной, непринужденной и почти веселой. Казалось, все пошло на лад. А в гримерной, заваленной цветами, поздравительными открытками, коробками конфет и недопитыми бутылками, она, плотно прикрыв дверь, объявила, что немедленно уезжает, и заперлась в ванной.

— Но у тебя же контракт, дорогая. Мы по уши увязли в этом деле.

— Плевать. Мне не впервой рвать контракты. Не могу я играть эту муть. Они обещали переделать сценарий и обманули.

Она сидела на крышке унитаза — ее постоянное убежище в минуты сильного волнения — со стаканом «голубой монахини», в котором звенели кусочки льда, бледная, дрожащая, съежившаяся, больная и беспомощная. Не меньше часа я, сидя на краешке ванны, уговаривал ее; она слышать ничего не хотела. Только медленно качала головой из стороны в сторону в ответ на все мои доводы. Наконец в отчаянии я прочитал ей первый эпизод, который мы должны были с ней сыграть и который я собственноручно переписал. Она перестала качать головой и молча слушала; потом взяла у меня текст, стала читать вслух вместе со мной. Пару раз она засмеялась, отставила свой стакан. Мы прошли текст раза три. И она вновь была оживлена и счастлива.

На следующий день были назначены съемки в «Палладиуме». Она была в голосе, возбуждена — ей предстояло петь «Привет, синяя птица!». Я подарил ей сапфир, брошку с синей птицей. Она крепко зажала ее в кулачке...

Счастливые моменты хорошего настроения случались все реже и реже, ее опоздания становились все более продолжительными, а иной раз она и вовсе не являлась на съемочную площадку. Мы с половины девятого сидели в мрачном настроении, кто играл в карты, кто без конца пил чай; мы выбивались из графика. Я начал опасаться, что фильм, который мне так хотелось сделать с Дирденом, окажется под угрозой.

— Джуди, ты знаешь, что в июне запускается мой фильм?

— Ну и что?

— Мы затянули съемки...

— Не хватало еще, чтобы ты меня обвинял! Я была больна.

— Но у меня контракт.

— Порви.

— Не хочу. Мне ужасно нравится сценарий.

Она отвела глаза от зеркала — мы всегда вели беседы в ее фургончике-гримерной — и взглянула мне в лицо.

— Как только ты уедешь отсюда, дорогой мой, я тут не останусь. Поставлю крест на этом деле.

— Но нельзя же так... Господи...

— И не учи меня, что можно, а чего нельзя. Все кому не лень меня поучают. Что хочу, то и делаю. И если ты уедешь, я нипочем не буду сниматься в этом дерьме. Как только отправишься на свою прекрасную киношку, я первым же рейсом улечу в Лос-Анджелес. Вот так-то!

Она вынула из ушей сережки и аккуратно положила их перед собой на столик.

— Но ведь от этого фильма зависит твоя карьера. Я обещал, что не подведу тебя, но и ты дала слово, что не подведешь сама себя, помнишь? Будь же хорошей девочкой, дорогая, и давай поработаем как следует.

— Не смей называть меня хорошей девочкой! Терпеть не могу эти ваши елейные английские рожи, только и знаете: «хорошая девочка», «хорошая девочка», а сами ненавидите меня. Я нутром чувствую, как меня здесь ненавидят.

Съемки в Кентерберийском соборе начинались удачно. Она познакомилась с настоятелем и рассмешила его, позировала для прессы. А во время обеденного перерыва из ее фургона вылетела костюмерша с пепельно-бледным лицом, с платьем в одной руке и туфлями в другой. «Она не хочет работать. В жизни не слыхала, чтобы так ругались!»

— В чем дело, киска?

— Пошел вон.

— Я чем-то провинился?

— Сам знаешь.

— Чем же?

— Я хотела, чтобы ты остался сегодня вечером в Фолкстоуне. Забронировала для тебя номер. Хотела, чтобы мы собрались — Лайза, Лорна, Джоли, вся семья. На один только вечер, один чудесный вечер.

— Но я не могу, дорогая. Я должен к восьми вернуться...

— Единственный раз я тебя о чем-то попросила.

Она беззвучно заплакала.

— Сегодня полнолуние. И мы бы все вместе пошли на берег, погуляли бы под луной, спокойные, мне так нужен покой. И дети хотели пойти. Один раз попросила — и ты отказал. Они так мечтали...

Она внезапно схватила с подноса, стоявшего с остатками еды на столике, нож и ткнула им мне в руку. Я перехватил запястье, и мы свалились на пол в кучу увядших гвоздик, а сверху нас накрыл поднос с разлившимся майонезом. «Ненавижу, ненавижу тебя!» Она ожесточенно боролась со мной, не выпуская нож. Я сжал ее, она вскрикнула от боли. Нож отлетел в сторону. Я придавил ее к полу. Она судорожно ловила ртом воздух.

— Скажи, что ты меня ненавидишь.

— Это не так.

Я все еще крепко сжимал ее руку. Она перевернулась подо мной, нашаривая что-то свободной рукой. Вилка царапнула мне щеку, едва не задев правый глаз.

— Скажи, что ненавидишь меня, я знаю, что ненавидишь, меня все ненавидят, все.

Я нагнулся и нежно поцеловал ее. Она, некрасиво всхлипывая, обняла меня и прижалась к моей груди, как дитя. Я помог ей подняться, и мы стояли в разоренной комнате, покуда не утихла боль.

Мы проработали вместе еще одну неделю, последнюю, незабываемую, волшебную. Она перестала опаздывать, работала блестяще, мы стремительно снимали сцену за сценой под аккомпанемент ее проклятий экрану. В мой последний день на площадке мы снимали наш самый длинный эпизод. В полдевятого мы начали репетировать в ее гримуборной. Все обходили нас стороной. Ей хотелось отыграть всю сцену сидя, не двигаясь с места. Я вставил в сценарии сцену — героиня растянула связки и была пьяной доставлена в больницу святого Георгия. Она сидела в кресле, я встал на колени у ее ног. Мы репетировали шесть часов с получасовым перерывом, во время которого она проглотила сэндвич. В половине пятого мы пришли на площадку и с первого дубля эпизод был отснят. На экране он длился восемь минут, и я не знаю ничего более совершенного с точки зрения актерской игры. В этом кусочке она достигла головокружительных высот мастерства и легко переходила от черного юмора к глубочайшей трагедии и абсолютно достоверному страданию. Текст этого эпизода мы писали три дня; она внимательно изучала каждую строчку; шесть часов репетировали, восемь минут снимали и, когда все было позади, кого-то из группы, шедшего с площадки, приятель остановил вопросом: «Что у вас там сегодня произошло?» «Чудо», — был ответ.

Но чудо, сколь велико оно ни было, прошло своим чередом. Я не мог дальше задерживаться, и она почувствовала себя всеми покинутой. В атмосфере враждебности, недоверия, лишенная любви, она не в силах была справиться с собственными страхами и несчастьями. Ее обступила суровая действительность, в которой были судебные разбирательства, терзающая душу борьба за то, чтобы оставить у себя обожаемых ею детей, а меня рядом не было, некому было выслушивать ее жалобы, и приходилось по телефону убеждать ее в том, что мой долг, если позволительно употребить это слово, сниматься теперь у Дирдена в новом и очень увлекательном фильме.

— Ты, ты бросаешь меня! — гневно кричала она. — Ты уходишь, как все они... Поворачиваешься спиной и еще улыбаешься.

Объяснять что-либо было бесполезно; я не знал, чем помочь ей. Я ясно сознавал лишь одно: находиться с ней рядом, работать вместе, любить ее — то, что выпало мне на долю, возносило меня над простыми смертными.

В довершение всех бед того злосчастного лета фильм, на который я так стремился, с треском провалился. «Промывка мозгов» Дирдена слишком опередила свое время. Тогда мало кто понимал, что такое промывка мозгов, еще меньше было людей, веривших в возможность этого. Если бы до меня хотя бы дошли слухи, например, о психологиче-

ском воздействии на военнопленных в Корее или если бы они знали о спецобработке политических диссидентов, как это известно теперь всем и каждому, мы бы, пожалуй, заработали на этой ленте побольше. Увы, эта информация стала достоянием масс позднее, а покуда всеобщее мнение суммировалось в газетном заголовке: «Отвратительный и бессмысленный триллер Богарда», я в очередной раз был разбит наголову, отважно попытавшись взбудоражить, просветить и образумить публику.

Зато вышедшая в прокат «Одинокая сцена» была принята превосходно фанатами Гарланд. Сюжет, сделанный на женских журналах, о чем мы и сами догадывались, вызвал восторг критиков. Джуди расхватили вполне заслуженно, не скупясь. Один журналист из числа тех, кого сама она называла «гарландоманами», превзошел самого себя. «В фильме есть эпизод, — писал он, — с Богардом, где смех и слезы соединены столь искусно, что я готов был снять шляпу перед автором сценария. Но мне вовремя подсказали, что как раз эта сцена в тексте не значилась. В какой-то момент Джуди почувствовала свое родство с героиней и сама наговорила монолог. Вслушайтесь в него, — советовал он читателям, — ведь это ее собственные горестные воспоминания. Богарду оставалось лишь откинуться в кресле, изредка вставляя словечко-другое, и изображать перед камерой реакцию на эти слова, исполненные глубоко личного смысла». Вот вам трехдневная работа над сценарием и шестичасовая репетиция.

— Жуть, — сказала она, с удовольствием заливаясь смехом над этим идиотизмом. — Сразу видно, что они ни черта не смыслят в нашем деле... А мы все-таки молодцы.

Она прилетела на премьеру из Нью-Йорка с толпой поклонников, американских журналистов и полных кипучей энергии продюсеров. Я еще не видывал такой изумительной премьеры. Я заехал за ней в «Савой», втолкнул в автомобиль, сделал ручкой огорченным леди и джентльменам в вечерних нарядах, запрудившим мостовую, и мы вдвоем медленно поехали по лондонским улицам, забыв обо всех бедах, предвкушая грядущую радость. У кинотеатра нас встретила густая толпа, выкрикивавшая шумные приветствия, излучавшая любовь, протягивавшая к ней руки, лившая слезы, орущая... Джуди, глубоко тронутая, вся светилась от счастья и сама плакала. Потом на банкете, когда мы танцевали, она шепнула мне:

— Мы ведь оказались молодцами, да? По правде... Хорошая мы с тобой команда. Гарланд и Богард»,— она засмеялась.— Ничего, что я захватила первое место?

— Твое право — дамы в первую очередь.

— Господи! Как же я счастлива! А ты вел себя по отношению ко мне, как законченный негодяй! И как только не стыдно быть таким мерзавцем, когда я так люблю тебя. Так что в другой раз будь подобрее.

Но другого раза не предвиделось. Хотя критика вознесла фильм до небес, у публики он успеха не имел. Через три дня после премьеры афиши сняли и объявили беспроигрышную английскую комедию. Трудно сказать, почему так произошло. Может быть, сюжет оказался слабоват, может быть, дело испортило новое неудачное название, в панике придуманное продюсерами и создавшее у публики впечатление, что это фильм-концерт. А может быть, сама Джуди, слишком открыто выразившая себя в этом фильме, разочаровала поклонников. Как бы то ни было, лента бесследно канула в вечность. Но она, к счастью, тогда еще не подозревала об этом и сразу после премьеры улетела в Америку, чтобы присутствовать при том, как дочь ее Лайза Миннелли пустится со сцены в свой головокружительный одинокий путь.

Трудно представить теперь, как много знаменательных событий произошло в 1962 году, практически не замеченных человеком, закупоренным в своем замкнутом мирке. Алжир и Уганда получили независимость, русские установили ракеты на Кубе, умер Чарлз Лоутон, было совершено покушение на Шарля де Голля, на Парк-Лейн построили отель «Хилтон», Франция и Англия подписали соглашение о создании «Конкорда», а где-то в апреле мне позвонил из Рима горячо любимый и глубоко уважаемый друг Дэниел Энджел. Это был приятный сюрприз, который, однако, как и прочие события, чуть было не прошел незамеченным. Чуть было.

— Голос у тебя, кажется, не очень бодрый. Что-нибудь случилось?

— Да нет, просто устал. Устал и не работаю. А мы с тобой не сотрудничали, наверное, лет десять?

Десять лет назад я познакомился с Джозефом Лоузи. Я знал, что он приехал из Америки, спасаясь от развязанной Маккарти охоты на ведьм, что он режиссер милостью Божией, что он взял псевдоним Виктор Хэнбери и что он ставит недорогой фильм и хотел бы пригласить меня с целью увеличить бюджет. Я не испытывал особо-

го энтузиазма и нехотя согласился посмотреть фрагмент из его последнего снятого в Голливуде фильма.

Через двадцать минут я был абсолютно убежден в том, что единственным режиссером, с которым я хотел бы работать, был тот самый тип в длинном синем пальто, который притопывал ногами от холода в гараже, ожидая моего приговора. Остаток фильма мы досмотрели вместе и в полном молчании; назывался он «Мародер».

Результат нашего сотрудничества, может быть, и не стал выдающимся событием в наших карьерах, но сблизил нас на всю жизнь. Через Олив Доддо я помог ему установить контакт с «Рэнк», после чего он обо мне забыл. И вот в трубке раздался его ровный участливый голос — как будто солнечный луч пронзил густой туман.

— Джо, помнишь, сто лет назад тебе попалась книжка? Повестушка, ты еще собирался ее ставить, — «Спящий тигр».

Повисло молчание, и когда он вновь заговорил, голос его звучал уже не так ровно.

— Робина Моэма? О слуге?

— Именно. О слуге. Как думаешь, может, стоит ее поставить?

— Не знаю, надо подумать. Но черт подери! Ты ведь теперь староват для этой роли.

— Понятно. Но я могу финансировать постановку или еще чем-нибудь помочь.

— Продюсеру нужна ума палата. А впрочем... Посмотрим. Позвоню позднее.

Он позвонил еще раз, сообщил, что кто-то приобрел права на экранизацию, сценарий написал Гаролд Пинтер, но его отвергли и за небольшую сумму его можно перекупить. После обсуждения они с Пинтером выработали взаимоприемлемую концепцию. И если я всерьез хочу примкнуть к этому делу, можно немедленно приступить к переговорам.

— Прекрасно. Могу я стать продюсером?

— Да нет, продюсер уже есть. А ты можешь сыграть слугу. Мне нужно имя. А ты, говорят, котируешься, так что ты и сыграешь. А то нам денег не дадут. Ну так что, согласен?

— А когда я смогу познакомиться со сценарием?

— Скоро, так что передумать не успеешь. В конце лета, как только управишься с ролью кинозвезды.

Кроме моего, Лоузи требовалось еще одно звонкое имя, а это дело деликатное. У него на примете была юная и очень волнующая девушка — Сара Майлс. Это был идеальный вариант. Но, к сожалению, не одному ему пришла в голову такая мысль. На нее был огромный спрос.

— Ужасно жаль, что ты не сможешь сняться в «Слуге». Ты была бы великолепна, — сказал ей Форвуд.

Сара посмотрела на него с удивлением.

— Да я об этом мечтаю!

Я актер, который идет от внешнего к внутреннему. Если мне удобно в одежде своего «второго я», начинаю чувствовать, как во мне что-то рождается. Лоузи тщательно отобрал каждую деталь моего гардероба, вплоть до булавки для галстука. Тесный залоснившийся костюм из синей саржи, черные туфли, чуть скрипевшие при ходьбе, шляпа с пером, полинявший свитер с протертыми локтями, нейлоновое кашне с лошадиными головами. Обшарпанный нечистый человечек.

Самое важное в гардеробе — ботинки. От них зависит походка; походка дает осанку, плечи либо сутулятся, либо выпрямляются, шея либо склоняется набок, либо держится прямо, руки висят вдоль туловища или сгибаются в локтях. В чужой одежде тело приобретает иную форму: кто-то другой ходит и дышит в этом поношенном костюме. Создается физический облик персонажа.

Потом — детали. Набриолиненные, гладко прилизанные волосы, зачесанные на пробор, мучнисто-белое лицо, влажные ладони (безвольно повисшим рукам часто сопутствуют влажные ладони, не знаю уж, отчего). Алчно горящие глаза — и походка, которая довершает образ. Все эти детали я почерпнул, наблюдая за людьми, — привычка, которая у меня выработалась еще в детстве, благодаря игре на запоминание, придуманной отцом. Я всегда жадно впитываю мелкие черточки, из которых складывается манера поведения. Нервный тик, склеротическая жилка, краска, выступающая на лице от удовольствия или гнева, бесконтрольные жесты в минуты сильного волнения. Задайся вопросом, почему человек ведет себя именно так, проанализируй, дойди до самых истоков. Это нелегкое дело, но оно доказало свою бесценную пользу. Прическа Баррета позаимствована у бедняги Филпота, который ограбил мой Бендроуз и попал в тюрягу. Походку я взял у одного писателя-уэльсца, отчаянно добивавшегося моего расположения в одном ливерпульском отеле. Сверкающие глаза с припухшими веками принадлежали

«Гибель богов», режиссер Лукино Висконти

торговцу автомобилями, непрерывно занятому полировкой ногтей. И при этом я обошелся без всякого грима.

Этот с миру по нитке собранный мною и одобренный Лоузи багаж плюс превосходный текст Пинтера, попавший мне в руки как подарок, практически сформировали образ Баррета, и мне почти ничего не оставалось, кроме как соединить это вместе и воплотить в жизнь.

Подобно всем великим режиссерам, Лоузи никогда не командует актером, указывая, что ему следует делать. Никогда. Он говорит лишь о том, чего делать не следует. А это уже совсем другой расклад. Ты сам предлагаешь рисунок роли, а он только наблюдает за ее развитием, поощряя либо корректируя, но всегда исходя из того, что ты сам придумал. И когда, отсняв эпизод, он командует: «В проявку!» — это звучит величайшим признанием твоего труда. И никакой болтовни насчет глубинной мотивации, идентификации души или правды жизни. Знаменитый совет Коуарда актеру не теряет своей силы с давних пор: «Выучи слова, дорогой, — говорил он, — и не натыкайся на декорации».

Нечто подобное могу сказать и о Пинтере. Прежде чем попасть в руки исполнителям, его сценарии так тщательно отделываются, что все в них становится предельно ясным. Пинтер не дает никаких инструкций — они скрываются в репликах его персонажей. Среди множества актеров и режиссеров, не говоря уж о критиках, популярно мнение, будто Пинтер «пишет паузы». Не думаю. Но уверен, что он один из немногих является мастером недосказанности. Паузы нужны ему затем, чтобы вы успели обдумать сказанное, не обольщаясь внешней простотой звучащих слов.

А Лоузи наряду с этим раскрывает ценность предметной среды. Фактуру вещей, дерева, металла, стекла, лепестков цветка, картона, обыкновенной игральной карты, даже снега и ткани.

Кинокамера — увеличительное стекло; она делает невыносимой любую театральщину. Многие театральные актеры — то ли из боязни, то ли по неведению — презирают кино с его технологией. В свое время я грешил той же ошибкой. Это, думал я, сумеет любой дурак. Бывает, что уходят годы, пока найдешь свое место в этом деле, ошибаясь и начиная все с нуля. Во имя любви к искусству.

Именно эта любовь объединила нас в борьбе за осуществление замысла «Слуги». И мы добились своего. Новые усилия потребовались от нас, чтобы двинуть фильм в прокат. Никто не желал пальцем шевельнуть ради него, никто не хотел его показывать. Непонятный, непристойный, слишком сложный, слишком затянутый и абсолютно некоммерческий. Даже упомянутая непристойность сыграла против нас и не помогла соблазнить прокатчиков. Ленту приняли из наших рук и положили на полку пылиться, как будто это было драгоценное вино.

Однако Лоузи не собирался позволять своему детищу пылиться на полке, но и на

компромисс идти не хотел. Время от времени он брал коробки с собственной копией, и мы показывали ее избранной публике на неофициальных просмотрах в кинотеатрах, оплачивая аренду из своих карманов. Реакция этой публики внушала ему уверенность, он осмелел и повез картину в Париж, где о ней заговорили, причем в очень благожелательном тоне. В конце концов, через восемь месяцев коммивояжерской деятельности, что всем, включая нас, участников этих акций, казалось безнадежным занятием, судьба бросила нас в объятия Артура Абельса, возглавлявшего тогда филиал студии «Уорнер Бразерс». Интеллигентнейший человек, больше похожий на писателя или художника, чем на твердолобого американского киномагната, он мог бы нам помочь. Изумленный тупостью коллег, страстно увлекшись фильмом, он взял прокат на себя.

...Два последних абзаца рецензии Джона Рассела Тейлора я не смог как следует разобрать из-за слез, застилавших мне глаза. Но главное я понял. Настал миг, о котором я не смел и мечтать.

Пресса называла фильм не иначе как шедевром, Лоузи — только мастером.

На банкете, который я устроил немного позже, царила атмосфера успеха. Обняв за плечи родителей, я повел их познакомиться с Лоузи. Его бокал был пуст. Я наполнил его, он машинально взял, приподняв в знак приветствия, и в этот момент Бэзил Дирден медленно и грациозно опустился на колени.

— Преклоняю колени, — сказал Дирден, — в знак уважения к вам.

Лоузи слегка смутился и мягко улыбнулся.

— Зря ты это, Бэзил, ты мне сто очков вперед дашь...

— Скажи ради всего святого, разве я способен сделать такой фильм?

— Господи! Еще как!

— Но ответь — в чем тут секрет? С чего хоть начинать-то?

Лоузи нахмурил брови.

— Ну что ж, скажу. Прежде всего, забери сына из Итона, продай меха Мелиссы, избавься от дома, бассейна, машин, собери пару чемоданов, сними небольшую квартирку и начинай думать. Это единственный способ, Бэзил, известный мне.

— Бескомпромиссный парень, — сказал мой отец, когда мы шли к стойке бара. — Это, должно быть, стоит ему немалого мужества. Кстати, а ты сам не этого ли добиваешься? Помнится, ты говорил что-то насчет того, чтобы вскочить в трамвай или что-то в этом роде.

— В троллейбус.

— И, насколько я понимаю, тебе это удалось?

— Нет, не вполне.

— В чем же трудность?

— В том, чтобы удержаться, — ответил я.

— Я не рассчитываю на престижную картину, — сказал мне Джон Шлезингер при нашей первой встрече, когда мы сидели за завтраком. — То есть денег у меня мало, и она никому не нужна, кроме меня, девушки и Джо Джанни. Называться она будет «Дорогая».

— А что за девушка?

— Вы ее вряд ли знаете, она начинающая. Но замечательная. У нас нет актера на вторую мужскую роль. Грегори Пек отказался. Все подряд отказываются. Все, кого мы хотели бы пригласить.

— Мне вновь выпала честь стать последней надеждой. Все же кто эта девушка?

— Ее зовут Джулия Кристи, она просто чудесная. У нее великое будущее.

— Значит, вы хотите, чтобы я у вас снимался?

— Я вас иначе себе представлял. Понимаете, что я имею в виду?

— Это оттого, что я в костюме. И причесался.

— Речь идет о телерепортере. В некотором роде интеллектуале. Хемпстед, фланелевые брюки, двое детей. Волосатый, остроумный. Мы хотели сделать его евреем, но это не обязательно.

— Я его сыграю. Мне хочется поработать с вами и Кристи.

— А вы ее видели?

— По телевизору, в научно-фантастическом фильме. Она принадлежит к молодому поколению, а мне хочется поработать с молодежью.

— Ну что ж, спасибо. Нам нужно имя для кассы. Если не возражаете, на следующей неделе сделаем пробы.

— Актерские? Боже милостивый! Я, кажется, довольно напробовался.

— Да нет, что вы! Мы только попробуем немножко изменить вашу внешность, чтобы снять излишний лоск.

Собираясь на пробы, я надел комбинезон, в котором возился в саду, взлохматил волосы, купил кучу вязаных галстуков. И был утвержден на роль. Джулия оказалась славной девушкой. Настоящим дарованием. Она жила в шумной квартире на Эрл-Корт, спала на надувном матрасе. Однажды на съемках она призналась, что ночью матрас спустился и она проснулась на полу в компании кошек, которых подбирала на улице. В лавке старьевщика на Кингс-роуд она приглядела подходящую кровать, но дороговато, так что придется, добавила она, чуток сэкономить и купить ее. Когда она вышла в туалет, Форвуд выписал чек на нужную сумму, а я добавил от себя на матрас и одеяла, которых, как я понял, у нее тоже не было. И мы вложили чеки ей в ладошку.

— Это зачем?

— На кровать и матрас.

Она счастливо улыбнулась и надкусила яблоко.

Когда работа приближалась к концу, однажды под вечер ко мне заглянул опечаленный Джозеф Джанни, наш продюсер.

— Катастрофа, — произнес он с отрешенным видом, присаживаясь на ручку кресла. Я заложил все: машину, квартиру, акции, все, кроме Стеллы, моей жены. Может быть, вы окажете нам содействие? Не согласитесь ли на сокращение гонорара и отсрочку выплаты?

Спонсоры мрачно инспектировали отснятый материал. Американской звезды нет; актриса никому не известная, и почти столь же неизвестный режиссер. И сюжет, скорее всего, провальный. Сюжет без хэппи энда, по их мнению, неминуемо был обречен на провал.

— А что у нее за лицо — плоское, как автобус, — изрек один из них. — И на парня похожа. Одна челюсть чего стоит. Ей бы в футбол играть! Она страшна, как смерть.

— А по-моему, она ничуть не хуже Брижит Бардо, — возразил Форвуд.

— По-вашему, она сексапильна?

— Даже очень. Это по-настоящему большая звезда.

— Слыхали? У меня, видно, крыша поехала. Уж если она сексапильна...

Между тем ползли слухи, что вокруг фильма происходит что-то необычное. Дэвид Лин, снимавший в тот момент эпический фильм по роману Пастернака «Доктор Живаго», попросил показать ему эпизод из «Дорогой» со мной и Джулией. Мы с нетерпением ждали результатов экзамена. И во время перерыва на натурных съемках, когда Джулия отдыхала, читая Карла Маркса в мягкой обложке, ее позвали к телефону.

— Что случилось?

Она открыла Маркса и разгладила страницу.

— Мне предложили роль Лары. Очень хорошую. Но они просят остановить съемки нашего фильма, это, мол, чепуховое занятие, и срочно вылететь в Мадрид, чтобы приступить к работе.

Она закрыла книжку и бросила ее на траву.

— Мне за эту роль «Оскар» могут дать. Если я оставлю Джона и все это...

— И...

— Ну что и?.. — Ее глаза наполнились слезами. — Я сказала, пусть подождут или берут другую актрису. Бросить Джона! И все это! Разве правильно?

— Ясно, правильно.

Она все-таки получила «Оскар». За «Дорогую», «чепуховый» фильм, и взлетела на звездный небосклон Голливуда. А от «Живаго», насколько мне известно, осталась только музыкальная тема.

Мы с Лоузи поработали еще на двух фильмах подряд. Один — «Модести Блэйз», явившийся в некотором роде компромиссом между интеллектуальным и коммерческим кино (но это — на мой взгляд, тут в оценке мы с режиссером разошлись) — не принес успеха. Второй, поставленный в 1966 году, отнял у меня много сил, волнений, но стал наиболее значительной совместной работой — «Несчастный случай» по Пинтеру.

Он провалился. Провалился достойно, что не меняло самого факта. На Венецианском фестивале наши надежды, сколь скромны они ни были, разбились о скупые похвалы и жидкие аплодисменты. Мы возвращались из кинотеатра в отель, воздух был напоен ароматом, ночь нежна, луна сияла над гладкими серебристыми водами Адриатики. А я жаждал как можно быстрее навсегда распрощаться с Венецией.

Преисполненный жалости к себе, я, конечно, почти не обращал внимания на оживленную смеющуюся толпу — мы были поглощены бесконечным и совершенно бессмыс-

ленным, так как оно безнадежно запоздало, выяснением наших ошибок. И я так увлекся этим занятием, что не заметил своего будущего, а оно было совсем рядом, наблюдая за мной от стойки бара. В лице Лукино Висконти.

— Неужто до того дошло? Телереклама! — ужаснулся я.

— Точно так, — подтвердил Форвуд, открывая калитку во двор нашего дома.

— С какой стати?

— С той, что у тебя за душой ни гроша. Я бесконечно уважаю твою принципиальность, поверь. Но эта роскошь теперь тебе не по карману.

— Что же делать! Ума не приложу!

— Поезжай в Рим, снимись в рекламе, получишь кучу денег. Они обещают не показывать ее в Англии. И не торопись назад, приглядись, что к чему. У тебя множество приглашений оттуда, а здесь ты пока никому не нужен, в Штатах тоже. Начинай все сначала — и где-нибудь в другом месте.

Я беспомощно оглядел сад. Апрельский ветер гнул ветви яблонь.

— Но не могу же я бросить семью, Англию. Я здесь слишком долго прожил.

Форвуд наклонился и сорвал длинный лист подорожника.

— Твоя правда. Слишком долго. Пора менять декорации.

За восемь лет моего отсутствия отель «Хасслер» нисколько не изменился. Не знаю, почему мне взбрело в голову, что он должен меняться — хорошие отели всегда сохраняют свой облик в полной неприкосновенности. Люди стареют, ковры перестилаются, стены перекрашиваются, но в целом все остается по-прежнему. И потому сюда возвращаются. Только одну перемену я заметил: вместо рождественской елки со сверкающей звездой наверху под лестницей стояли кадки с гигантскими азалиями. Был май, а не студеный декабрь, хотя настроение у меня было зимнее — заторможенно-оцепенелое.

Я всегда стремился сохранить свою индивидуальность и не потерять к себе уважение. И вот через восемь лет, когда я, кажется, обеспечил сохранность того и другого, судьбе было угодно вернуть меня в Рим, где, как кто-то удачно выразился, кончаются все дороги (а вовсе не ведут туда) — рекламировать солнцезащитные очки для одной американской компании. И если моим мечтам суждено было вдребезги разбиться именно там, где они зародились, трудно было бы найти более удачное место для достойного финала, чем этот город. Знакомый, навевающий покой. Уж лучше здесь, чем на Эрл-Корт. В вечном городе. По контрасту с моей мимолетной жизнью.

Я раз двадцать или тридцать бегал вверх и вниз по ступенькам лестницы в очень удачно, к счастью, скрывавших мое лицо очках, немой, потому что слов от меня не требовалось, весь мокрый от жары во фланелевом костюме, скользя подошвами новых туфель на отполированном камне. Эта процедура отняла у меня немного времени и оказалась не столь постыдной, как рисовалось в воображении, а когда я вернулся в прохладу своих апартаментов и переоделся, пришел Форвуд и объявил, что он тоже потрудился и в буквальном смысле слова раззвонил по городу, что я здесь, не уточняя, с какой целью.

После фильмов Лоузи в Италии мною заинтересовалось немало народу, но я отклонял все предложения, не желая покидать Англию, боясь надолго оставаться на чужбине и, откровенно говоря, не особенно доверяя этим людям.

— Прислали новую редакцию того сценария «Макбета», который ты получил от Висконти, — сказал, заваривая чай, Форвуд, сохранивший английские привычки в римской жаре. — Я сказал, что тебе понадобится время, чтобы прочитать его до отъезда. Но я тебя не принуждаю, — быстро добавил он, заметив мое беспокойство.

— Первый вариант был ужасен. Моя роль — просто сырая. И вообще мне этот проект не по душе.

— Но все же взглянуть стоит — может, они что-нибудь поправили.

Новый вариант, действительно, оказался гораздо лучше. Он мне почти понравился. Все-таки «Макбета» трудно испортить. К тому же сценарист, очевидно, имел в виду семейство Круппов, а это само по себе вызывало любопытство. Имело смысл встретиться с Висконти, хотя в тот момент он пребывал в тени, отбрасываемой Феллини.

Он был пунктуален. Выше ростом, чем я ожидал, со вкусом одет. Стального цвета волосы, смуглый. Внимательные глаза, усталые, но живые; изумительные руки. Его сопровождал стройный мужчина в сером фланелевом костюме, державший руки сложенными перед собой, как кардинал, переодетый в цивильное платье.

— Синьор Нотарианни. Он будет переводить.

Висконти подошел к окну и посмотрел вниз.

— Bene[3]. Тихо, а, Нотарианни?

Он взял стаканчик с виски, и мы уселись бок о бок. Он приподнял стакан: «Чин-чин!» Мы молча выпили.

— Понравился новый сценарий, а?

— Гораздо лучше предыдущего.

Он прикрыл свои соколиные глаза, откинулся в кресле.

— Когда-то актер был счастлив, когда я приглашал его поработать. Поработать с Висконти. А теперь... — Он смиренно пожал плечами. — Теперь все требуют сценарий. То им не нравится роль, то они недовольны репликами или еще чем-нибудь. Сами не знают, чего хотят. — Он брезгливо, будто достал его из унитаза, швырнул сценарий в голубой обложке на стол. — Это я снимать не буду. Никогда. А вам все же кажется, что этот вариант лучше, а?

— Гораздо.

— Вам нравится роль Фридриха?

— Откровенно говоря, не очень. Она еще... сыровата.

— Вот оно что! — Висконти сделал большой глоток из стакана и поставил его на стол рядом с рукописью сценария. — А Макбет — как вам этот персонаж? Он тоже сыроват? Макбет слаб, он слабый человек, а леди Макбет сильная. Верно?

— Верно.

— Так?

Его вопросительно поднятые брови были красноречивее слов.

— Я столько раз играл слабых людей...

— Видимо, они у вас хорошо получаются. Мне нужен сильный актер, чтобы сыграть слабого человека, слабый актер тут не годится. У меня есть для вас сильная леди Макбет.

— Кто же?

— Тулин. Ингрид Тулин. Видели ее работы?

— Да.

— Нравятся?

— Да. Очень. В самом деле, это будет Тулин?

Он вопросительно посмотрел на «кардинала». Тот кивнул.

— Сегодня утром мы получили ее согласие.

Висконти поднес стакан к губам.

— Ага! Я предлагал роль леди Макбет Ванессе Редгрейв, но ей тоже не понравился сценарий. И, пожалуй, к лучшему. Она для вас была бы высоковата. Фридрих будет слабый и невысокий.

— Когда вы приступаете к съемкам?

— Снимать будем на английском. Для меня это ужасно, я ничего не пойму, но мы должны быть интернациональными. — В голосе его зазвучал сарказм. — А работать будем в Германии. Тоже для меня ужасно, я, как вы знаете, итальянец. В Эссене, в Унтерахе, в маленьких городках, где придется.

— Так, синьор, но все же когда?

— Как только окончательно найду своего Фридриха. Только тогда.

— Им буду я.

Форвуд деликатно откашлялся.

Висконти слегка кивнул в мою сторону.

— Bene, — сказал он.

— Я очень хорошо разбираюсь в актерах, — произнес он, принимаясь за свой третий стаканчик. — Актеры поверхностны. Я предпочитаю работать с простыми людьми. Актеры слишком поглощены собой. В опере это годится — но ведь здесь другое. Вы видели Каллас в моей «Травиате»? Ах, нет? Так вот, актеры вроде лошадок, понимаете? А я жокей. Надо вести себя с ними крайне осторожно, ведь они должны выиграть для вас приз. — Он впервые за всю встречу улыбнулся. — А вы не возражаете стать лошадкой? Запомните одну очень важную вещь. Я кино делаю так же, как ставлю оперы. Работа для меня важнее жизни — это тяжело, но таков уж я. Этот фильм, — он пренебрежительно махнул рукой в сторону обтянутого голубым сценария, — это ведь опера, разве нет? Ве-

[3] Bene (*итал.*) — хорошо.

ликая опера, какой и была Германия в 1932 году. Поедете в Эссен, посмотрите дом Круппа и станете тем, кем надо. Слабым Фридрихом. Чао, Богард.

Армейская поговорка гласит, что полковой портной быстрее узнает о передвижении войск, чем генеральный штаб. То же самое можно сказать о театральных костюмерах. Именно от них я узнал, что Висконти, которого я с первой нашей встречи в отеле, кажется, ни разу не встретил, пожелал сделать мою фотопробу в десять часов следующего утра. Поскольку я узнал об этом в половине четвертого, у меня началась легкая паника.

— А где он?

— В Зальцбурге.

— А как же я туда попаду?

— У нас есть билеты до Дюссельдорфа, там пересядете на самолет до Мюнхена, а оттуда на машине.

В одиннадцать утра мы, запыленные, усталые, разгоряченные, подъехали к элегантному отелю, где расположился со своим штабом Висконти. Управляющий был с нами предельно вежлив. Да, мы прибыли в нужное место, синьор Висконти остановился именно здесь, вряд ли мы опоздали, добавил он заговорщицки, поскольку синьор Висконти еще спит и скорее всего встанет не раньше четырех. Он посетил премьеру «Дон Жуана» с фон Караяном, а потом работал над фильмом. Я вполне могу не волноваться насчет своего опоздания, поскольку сегодня выходной и никто не собирается работать. Он предложил мне пройти в номер, выразив сожаление, что помещают меня во флигеле, поскольку все комнаты заняты по случаю фестиваля.

Усталый и злой, я отправился к себе, в крохотную комнатушку под самой крышей с видом на мойку для автомашин. Управляющий печально пожал плечами и выразил сожаление, добавив, что мне предстоит провести там всего одну ночь. Одну ночь! Чего ради, спрашивается, я столько претерпел! Кому теперь должен я предъявлять претензии за то, что тащился сюда всю ночь совершенно попусту? Да, начало работы в чужой стране не предвещало ничего хорошего.

День тянулся медленно. Кроме выставки Эгона Шиле, смотреть в Зальцбурге было абсолютно нечего. Или мне в моем настроении ничего не хотелось видеть. К тому времени как я вернулся в отель, Висконти отбыл в неизвестном направлении. К обеду не придет. Ни записки, ни объяснения, ни малейшего намека на информацию. С таким же успехом я мог бы находиться сейчас в Риме; он, наверное, так и решил, что я там. Но на следующий день все повторилось. Синьор Висконти спит и, очевидно, не встанет раньше четырех. Беспокоить нельзя.

— Любопытная манера поведения, — сказал я, — может, он не знает, что я здесь?

— Должен знать... он видел машину... и управляющий доложил. Он, видишь ли, император — ты ведь сам так его назвал, — объяснил Форвуд.

— Ладно, если он не объявится до шести или во сколько он там встает, я выхожу из игры. Мы едем в Рим и кончаем с этим делом. Я ничего не имею против забывчивости, но вульгарного хамства не потерплю.

Ровно в шесть я спустился в бар — никаких признаков жизни. Только из сада доносились взрывы смеха. Я вышел на посыпанную гравием дорожку и направился в сторону коллекции изящных клеток, уставленных вокруг могучей липы. Случайно взгляд мой упал на террасу. Освещенные вечерним солнцем за большим столом сидели Висконти и его свита.

— Подожду еще пять минут, — прошептал я, — и если ничего, прямо в Рим и оттуда в Англию.

Внезапно смех за столом оборвался.

— А! — донеслось оттуда.

Мне освободили место за столом, заказали выпивку, но никакого объяснения не последовало — если не считать упоминания о том, что нынче они славно потрудились, а завтра меня разок снимут — и я свободен.

— Это очень просто, — сказал Висконти. — Один крупный план. Вы видите брата вашей жены в постели с мальчиком, вы шокированы, вы стреляете в него — пиф! паф! И закрываете дверь. Вот и всё. И в Рим. Очень просто, а? Неплохо для начала.

Я все еще был зол и, признаюсь, сбит с толку, но внешне, как и подобает англичанину, оставался абсолютно спокоен, и когда он пригласил нас на обед в Зальцбург, вежливо, но решительно отклонил это предложение, сказав, что буду обедать на холме, в траттории.

— Герр Богард, герр Висконти послал меня узнать, не найдется ли у вас за столом свободного местечка?

— Разумеется, сколько угодно.

— Он сейчас будет здесь.

Элегантный молодой человек щелкнул каблуками и исчез. Две минуты спустя Висконти (он, вероятно, ждал в машине) вошел в зал в окружении своей свиты. Висконти снял пиджак и уселся возле меня. Лицо его расплылось в счастливой улыбке.

— Люблю, — сказал он, указывая на аккордеониста, — а вы?

Я кивнул. Он по-отечески похлопал меня по плечу и, взяв мой стакан, осушил его.

Моя первая съемка у Висконти произошла почти в полдень.

— Единственное, что вам нужно сделать, — мягко сказал он, — открыть дверь. Видите развратного Константина в постели с мальчиком. Пиф! Паф! Паф! — быстрый взгляд, идете назад, закрываете дверь. Очень просто.

При его возгласе: «Actione!»[4] я открыл дверь, уставился на Константина и его любовника, который был представлен блюдом для фруктов с помеченным мелом крестиком, выстрелил, посмотрел и ушел. Воцарилось молчание. Открылась дверь. Висконти стоял на пороге с сигарой в руке, потирая подбородок.

— Еще разок и с улыбкой.

Я повторил сцену. С улыбкой. Потом — нервозно, безжалостно, сардонически, холодно и наконец со слезами сожаления и печали. Или... как он там еще требовал. Я открывал дверь и стрелял в Константина и его любовника, отмеченного мелом, шесть раз, и всякий раз процедура занимала двенадцать минут. Слезы требовали дополнительной подготовки. Все шесть дублей Висконти отправил в лабораторию и пошел обедать. Не сказав ни слова. О'кей. Альбино Кока, его правая рука и ассистент, обнял меня за плечи, как старого друга.

— Шесть дублей. Для Висконти вещь небывалая. Обычно он делает один-два, но чтобы шесть и все разные, и все — в лабораторию! Потрясающе! Ему понравилась ваша работа. Можете мне поверить, я всегда с ним работаю. Он просто поражен. Очень хорошо.

И он с улыбкой сжал мне руку.

— По нему не скажешь...

— О... он в таких случаях молчит.

— Скажите, а как мне его называть на площадке? Висконти? Сэр? Синьор?

Альбино на миг задумался.

— Вы, конечно, должны называть его Висконти. Только не «сэр» — это ведь военные так говорят, правда?

— Я всегда обращаюсь к режиссерам «сэр». Проще и быстрее.

— Только не к Висконти. И упаси вас Бог называть его Лукино. Это интимное обращение. Никто в группе такого себе не позволяет. Запомните.

На террасе отеля я с трудом нашел столик, заставленный грязной посудой и пустыми стаканами, и только собрался сесть, как возле меня вырос почтительно улыбающийся Кардинал.

— Прошу вас пройти со мной.

Висконти сидел за столом, накрытым ослепительно-белой скатертью, потягивая вино и закусывая его свекольным салатом. Он жестом указал мне на место рядом с собой.

— Вино? Домашнее вино, очень тонкое. Некрепкое. Вы любите форель, голубую форель? Картофельный салат?

Я покачал головой.

— Нет, Висконти, нет. Может быть, немного вина, есть совсем не хочется.

Он с преувеличенным удивлением мягко опустил руку на мою ладонь.

— Господи! Что за формальности! Висконти! Ла-ла-ла! Лукино! Меня все так зовут!

Я не вернулся в Рим. Предпочел остаться и наблюдать, как он работает, каковы его требования. На площадке царила тишина, редко-редко кто-нибудь произносил слово. Он не поднимался с кресла. Все команды тихим голосом он отдавал Альбино, а тот передавал их актерам или массовке. Это было захватывающее зрелище, и я три недели провел в полотняном кресле, все дни напролет следя за его работой. Мы почти не разговаривали — не было нужды; он инстинктивно понимал, почему я торчу на площадке, и был невозмутим и счастлив. Между нами постепенно устанавливался тот род взаимо-

[4] Actione (*итал.*) — здесь: «мотор».

понимания, который я, за неимением лучшего термина, назвал бы телепатической связью. Я был учеником. Он стал моим Платоном или Сократом... хотя он и облил бы меня презрением, скажи я ему об этом.

Не все, однако, шло так гладко. К исходу третьей недели, когда мы работали над эпизодом «Ночь длинных ножей», наш бюджет истощился. Немецкая сторона без объяснений неожиданно прервала субсидирование, поскольку они решили, что мы снимаем антигерманский фильм. Местным жителям осточертело наше присутствие, и начались нападки на итальянцев, которых называли предателями, не выполнившими союзнический долг, и цены были взвинчены буквально на всё — от стакана кока-колы до катушки ниток. По предложению Висконти итальянцы накупили дешевых колец в сувенирных лавках, надели их на пальцы обеих рук, и таким образом у них появилось какое-то подобие кастетов.

Покинув негостеприимную деревушку, мы нашли новую площадку в Дюссельдорфе, где нас блокировали в отеле, а на имущество наложили арест, пока мы не оплатим все счета. На наши отчаянные телеграммы Рим отвечал молчанием. Снимали мы урывками. Мы сидели на чемоданах и чувствовали себя бродячей труппой, которую бросили на произвол судьбы. Кардинал носился в поисках денег, а Висконти, по обыкновению поздно поднимаясь с постели, обедал с привычной вальяжностью, поскольку имел возможность платить из своего кармана. Как и я. В конце концов появились какие-то деньги, мы завершили натурные съемки и с облегчением вернулись в Италию.

Все пророчили фильму гибель. И пророчество звучало очень правдоподобно. Только на деньги, что пошли на полы, цветы и костюмы, мы с Лоузи сняли бы по меньшей мере два фильма. Но таков был Висконти. Внимание, которое он уделял малейшей детали, было просто невероятным. При этом он никогда не перегибал палку. За исключением одного случая. Старик, которого мне надлежало «застрелить» из револьвера, лежал в просторной кровати орехового дерева. Комната была освещена матовым светом, простыни и наволочки были сшиты из тончайшего шелка. Манекен лежал пепельно-серый, на руках и ногах выступали зеленые, как малахит, вены, напоминая дельту Амазонки. Настоящий динозавр. Висконти взял пластмассовую бутылку с настоящей кровью (купленной в местной клинике «Скорой помощи») и щедрой рукой обрызгал труп старца, шелковое белье, пижаму, саму кровать, стены и ковры. Комната превратилась в кровавую пещеру.

— Висконти! Не щедровато ли?

Он посмотрел на меня из-под кустистых бровей, мрачновато-угрожающе, будто я покусился на святая святых.

— Вы ведь англичанин, Богард? Должны знать национальное наследие. Шекспира, я имею в виду. Помните, в «Макбете»: «Но кто бы мог подумать, что в старике окажется столько крови». Это ведь из «Макбета», так? Я не ошибся? Не слишком щедро, но, пожалуй, в елизаветинском стиле. Я ведь говорил, что ставлю кино, как оперу. Смерть — это оперное действо. Capisco[5], Богард?

В ту пору Рим, казалось, был наводнен дамами, занимавшимися продажей или арендой недвижимости, и я имел случай завести обширный круг знакомств с ними самими и хозяевами, интересы которых они представляли.

Пожилая русская княгиня, одетая как на охоту в горах, с весьма приблизительными, точнее сказать, ложными представлениями о моих доходах, водила меня из одного полуразрушенного палаццо в другое, из одной виллы на Аппиевой дороге в другую, обещая, что центральное отопление наладят, бассейн наполнят водой, мебель расставят, а виды... виды в ясный день так просто умопомрачительны... Напрасно я убеждал ее, что средства мои весьма ограничены и мне требуется небольшой домик с бассейном — и то не в качестве роскоши, а по необходимости, учитывая жаркое римское лето.

С синьорой Дорой договориться оказалось проще; ее агентство было рассчитано на более скромный контингент.

— Это в северной части города, не особенно шикарной. Вилла Фламина, вилла Фрателли — местечко не из лучших. Рядом большое кладбище, Прима Порта. Но зато пустой дом, дешевый с телефоном, бассейном. И не придется платить садовнику.

Услыхав об этом, княгиня, чувствуя, как комиссионные уплывают из ее рук, закричала:

---

[5] Capisco (*итал.*) — понимаешь.

— Это совершенно невозможно... Нельзя жить рядом с Прима Порта! Совершенно невозможно! Там же покойники! Туда даже никто не заходит, только в день поминовения. Это опасно и совсем не шикарно. Я уже договорилась насчет вас, чтобы вы посмотрели палаццо Гондоли. Это божественно, дом нашего посла в Уругвае. Две тысячи долларов в месяц.

— Я уже видел это палаццо, княгиня. Оно слишком велико для меня и слишком дорого.

Я снял виллу Фрателли на год. Через пару дней явилась сама синьора Фрателли. Визит не отнял у нее много времени — инспектировать было нечего. Пепельницы, стибренные в римских ресторанах, кровати с соломенными матрасами, несколько стульев, большой сервировочный стол, который невозможно было сдвинуть с места, и обеденный гарнитур в спартанском стиле. Никаких простыней и даже электрических лампочек.

Но я уже привык к итальянским порядкам.

С величайшим изумлением я обнаружил, что мне доставляет удовольствие делать покупки. То, чем я не занимался более двадцати лет. В Англии я никогда не оставался один, всегда ходил в сопровождении Форвуда или Тео Коуана, чтобы оградить себя от надоедливого внимания поклонников, не дававших мне житья. И мало-помалу это занятие исчезло из моего быта. Я даже не задумывался, есть ли у меня в карманах деньги, за все платил Форвуд; за много лет я не подписал ни одного чека — это делалось чопорно одетыми джентльменами, счетоводами, поверенными и т.п. В этом плане жизнь утратила для меня свою реальность. И теперь бродить среди громоздящихся на прилавках рынка у Понте Милвио фруктов, рыбы и цветов — каждое утро, в одиночестве и без присмотра — доставляло мне истинное наслаждение, о котором я давно позабыл. Я приносил на кухню корзины свежих зеленых бобов, артишоки, молодую картошку, горячий хлеб, глянцевитые коралловые креветки, гроздья янтарного винограда, охапки гвоздик и пахучих приправ. Никто не просил у меня автограф, не тянул за рукав и не клянчил фотографию для родственников. Если меня и узнавали, то дело ограничивалось улыбкой, приветствием или цветком.

Снабжать меня карманными деньгами сперва казалось затруднительным для моего эконома Форвуда, который после нескольких недель моих неистовых набегов на рынки Супер-Романо или Станда сумел утихомирить их темп от бешеной польки до медленного фокстрота, а затем и совсем притормозить. Этому, кстати, немало способствовал первый неофициальный показ «Гибели богов».

На меня произвели громадное впечатление масштабность и театральность фильма, широта ви́дения, свойственная Висконти, и игра всех актеров, кроме моей собственной. Разумеется, я сделал все, что мог, с ролью Фридриха, но этого было недостаточно. Она так и осталась сырой, в чем, не могу не добавить, была не только моя вина. Висконти признал, что именно он загубил партию, потому что предпочел вторую сюжетную линию первой; он вырезал почти все мои крупные эпизоды с Ингрид Тулин, чтобы сохранить сцены инцеста сына и матери. То, что, с моей точки зрения, было изъято главное, а осталось второстепенное, практически свело на нет те результаты, которых, мне казалось, я сумел добиться. Много лет назад Майлстоун сказал, что можно испортить хороший сценарий, но нельзя снять достойный фильм на плохом материале. Это замечание я бы отнес и к отдельно взятому эпизоду. Я получил тяжкий урок.

— Вы опечалены, Богард. Я передумал — это ведь мое право, разве нет? Решил поставить историю не только Макбета, а и порочного юноши, так что пришлось кое-что подрезать. И так фильм идет четыре часа — слишком долго! Кстати, согласитесь, — с улыбкой добавил он, — у вас получились лучшие в истории кино кадры спиной к камере.

— Но большие эпизоды в моем кабинете, один в салоне с Ингрид и тот, после первого убийства, — все это полетело к черту?

— Все полетело... они были совершенны... Но они уводили сюжет от мальчика в сторону. А центром сюжета должен был стать именно он, а не Фридрих.

Он выглядел таким грустным, что я предпринял попытку поколебать его решимость. И вновь кинулся в атаку.

— А тот эпизод — проход через дом. Большая сцена ужаса?

— А, — сказал Виско́нти, как бы защищаясь поднятой рукой от возможных возражений, — вы оказались там нехороши. Много Моцарта и маловато Вагнера.

Но как бы то ни было, я испытывал гордость за наш фильм, тем более что я в нем снимался, пусть даже роль оказалась непродуманной. Направление было выбрано верно; мы ошиблись лишь в тактических действиях.

Я испытывал сильное искушение согласиться хотя бы на один из пухлых сценариев, которые загромождали комнатушку, использовавшуюся в качестве рабочего кабинета. Все это была чистая коммерция, так что участие в работе над ними не сулило никаких грядущих битв за выживание. Но одна мысль о том, что мне еще раз придется изображать какого-нибудь мозгляка, очередного благородного героя, элегантного англичанина, вызывала у меня отвращение. Я принял твердое решение, как бы дорого оно мне ни обошлось: буду дергать мяту и кормить кур, делать покупки, развлекать гостей, охлаждать вино, а в промежутках между этими занятиями потихоньку писать свою книжку; мне было приятнее возвращаться в прошлое, чем заглядывать в будущее. Опасный симптом, которому я старался не придавать значения.

Я сыпал курам корм в широкое корытце и увидел Пеппино, бегущего ко мне по обсаженной соснами аллее с шляпой в одной руке и листком бумаги в другой.

— Телеграмма! — кричал он, протягивая мне через проволочное ограждение сложенный листок.

Он даже не остановился и, извинившись на ходу, повернул назад и побежал, чтобы успеть к поезду.

Я присел на перевернутое ведро, отшвырнул ногой куриную косточку и развернул телеграмму. «Думаю о тебе тчк бесконечно жаль Джуди тчк знаю как дорога она была тебе тчк надеюсь она наконец нашла свою радугу». Подписано было чьим-то полузабытым именем. В прошедшем времени. Прошедшем. Буквы расплылись у меня перед глазами. Я нарушил свое обещание и бросил ее. Я не оставил ее с улыбкой, чего она так боялась. Я поступил хуже. Я ушел и закрыл за собой дверь. Отторжение — вот какое оружие я выбрал, самое жестокое. Я оттолкнул протянутые ко мне в мольбе руки. Но как остановить летящий метеор? Это, впрочем, не утешение. Я побрел к дому, преисполненный стыда и ярости за никчемную, но некогда славную жизнь, загубленную кинематографом.

Ярость моя была так велика, что когда час спустя мне позвонил Висконти, он сразу понял, что я зол.

— Не хотите говорить со мной?

— Ну что вы, с удовольствием.

— Голос звучит очень сердито. Вы больны?

— Нет. Извините. Пришла телеграмма с дурными вестями.

— А! У меня тоже плохие новости. От «Уорнер Бразерс» из Америки. Им очень понравился фильм, но они требуют дополнительных сокращений. Эти мясники меня в гроб сведут — они на все готовы за доллар. Ненавижу этот их бизнес: одни деньги на уме. «Поймут ли фильм в Висконсине?» А? Слушайте, не пригласите ли меня на английский ланч? На этой неделе? Я привезу мою милую кузину Илу Кавалли. Она понравится вам, а ей понравится английский пудинг. Как вы на это смотрите? Мне к тому же надо с вами поговорить...

Через несколько дней они приехали к обеду. За столом мы обсуждали главным образом мерзавцев братьев Уорнер и те купюры, которые они требовали сделать в нашем фильме. Графиня Кавалли оказалась плотной, жизнерадостной, не выпускавшей изо рта сигарету дамой, примерно одного с Висконти возраста. Пошарив в сумочке в поиске очередной сигареты, она протянула Висконти небольшой пакет, который, видно, случайно там обнаружила.

— Твой? — спросила она.

— Нет. Это для Богарда. Подарок. Не что иное, как книга. Только для него.

Я взял пакет, обернутый в черную с золотом бумагу. Я держал в руках книгу в мягкой обложке — «Смерть в Венеции».

— Знакомо? — улыбнулся он, не отрываясь от еды.

— Читал давным-давно.

— Будем делать с вами фильм. Не возражаете?

— Еще бы. Когда?

— Надеюсь, весной, может быть, в марте или в начале лета. Позднее в Венеции снимать трудно из-за туристов. Мне нужно освещение, какое бывает, когда дует сирокко.

— А это точно? Наверняка?

Он рассмеялся и аккуратно положил вилку на тарелку.

— Нет, не точно. Для меня-то точно, но сложностей много. Деньги — их понадобится уйма; а фильм будет некассовый — одна мужская роль, одно прекрасное дитя. При-

«Дорогая», режиссер Джон Шлезингер

дется поговорить с «Уорнер Бразерс», может быть, если я соглашусь на сокращения в «Гибели богов», они дадут деньги. А вы сыграете Ашенбаха?

— Да. Безусловно. А не слишком ли я молод?

— Почему же. Нигде не уточняется, сколько ему лет, сказано только, что за пятьдесят. А вы знаете, что это о Малере, Густаве Малере? Томас Манн говорил мне, что встретил его как-то в поезде, он ехал из Венеции. Бедняга сидел, забившись в угол купе, нагримированный, истекающий слезами... потому что влюбился в красоту. В Венеции он нашел совершенную красоту и вот должен уехать, чтобы умереть. Если сподобишься увидеть совершенную красоту, ты непременно должен умереть — вам это известно? Снова Гёте. Ничего в жизни уже не остается. Эх! Снимать будем прямо по книге, как написал Манн, без всякого сценария. Доверитесь мне?

— Я вам верю.

— Я наблюдал за вами в первый день съемок «Гибели богов». Вы сделали шесть дублей — и все разные. Без слов, одна душа. Я видел. И понял, что нашел своего актера. Я обещал сделать вам подарок — и вот вы его получили. Но вы больше ни за что не беритесь, обещаете?

— Конечно. Я буду ждать, сколько скажете.

— Начинайте готовиться прямо сейчас. Слушайте музыку Малера, всю. Снова и снова. Мы должны проникнуть в его одиночество, бесприютность. Слушая музыку, вы это поймете. И читайте, читайте, читайте книгу. Больше ничего не нужно. Надо проникнуться книгой. Я ничего не буду объяснять. Манн и Малер сами все скажут. И когда придет час, вы будете готовы.

Никто не мог сказать наверняка — придет ли этот час, может быть, и нет. Но я немедля приступил к работе. До марта оставалось десять месяцев. Мне уже не раз приходилось трудиться без всякой гарантии, что труд оправдается. На моем пути возникла очередная дверь, открывая которую, я не должен был задаваться вопросами и предаваться сожалениям. Надо было отрешиться от лишних мыслей и делать, что сказано: готовиться к тому, чтобы, если придет мой час, оказаться в форме.

А пока что, сидя на перевернутом ведре рядом с кормушкой для кур, где застала меня весть о смерти Джуди, я почувствовал, что готов играть; благодаря ей я узнал об одиночестве больше, чем от всех остальных за всю жизнь.

Премьера «Гибели богов» получилась грандиозной. Кинотеатр Барберини был на время закрыт и специально подготовлен для этого случая. Мы с Висконти заняли места

в первом ряду галереи. Присутствовали «весь Рим» и правительство в полном составе, одетое в знак уважения к политическим взглядам Висконти, как на официальный прием. Висконти утверждал, что он коммунист, но это как-то не вязалось с дворцами, картинами Пикассо, привратниками, поварами, роскошью и изобилием, составлявшими его жизненный стиль. Поэтому я относил его к умеренно левым, что его необыкновенно раздражало. Он обещал на досуге объясниться со мной по этому поводу. Но пока что откладывал это мероприятие. Фильм приняли как шедевр, а после демонстрации, когда зажгли свет, Феллини, сидевший в партере, вскочил с места и, обернувшись к нам, приветствовал Висконти громким криком: «Bravo!» — и вслед за ним вся публика поднялась и зааплодировала. Висконти улыбался, но ни один мускул не дрогнул на его лице. Он ничем не выдал своего торжества. Рим вновь возвел на трон своего императора.

Скажу честно — я безнадежно влюбился в Симону Синьоре, как только впервые увидел ее полуприкрытые тяжелыми веками глаза в скромном фильме «Против ветра», когда еще жил на Честер-роу и делал свои первые шаги в кино. Я сразу же возвел ее на вершину профессионального мастерства, и для меня ее пребывание там вечно, как и моя любовь к ней. Долгие годы нас отделяло друг от друга всего несколько шагов, каждое лето в «Золотой голубке» в Поль де Вансе я располагался за столиком напротив того, за которым сидела она, покуда нам не удалось наконец познакомиться.

Однажды, это было в начале 60-х, я в тяжком похмелье распластался на солнышке у бассейна, не в силах шевельнуться, не говоря уж о том, чтобы встать, мечтая, чтобы меня оставили в покое и мир перестал бы бешено вращаться вокруг моей раскалывающейся от боли головы. На лицо мне упала тень. Я неохотно открыл глаза навстречу режущему свету и прямо над собой увидел пару восхитительных загорелых ног и два протянутых мне кулачка. В правом был зажат большой стакан «кровавой Мэри», в левом — пачка «Мальборо». Широкий золотой браслет сверкал на солнце. Я попытался сесть, но мне было приказано не двигаться.

В семь вечера, когда официанты готовили столы к ужину, мы заканчивали наш обед. Этот долгий обед должен был компенсировать те многие годы, которые мы прожили врозь, она за своим столиком в тени огромного фигового дерева, а я — за своим, под сенью апельсинового. Нам было о чем потолковать.

Живя в Италии, я твердо убедился в том, что единственное место на земле, где мне хотелось бы обосноваться, — это Франция. Стрелка моего компаса указывала на Поль де Ванс и очерчивала радиус в двадцать километров. Эта местность полюбилась мне благодаря Майклу Пауэллу, с которым в начале 50-х я работал на фильме о необыкновенных подвигах Патрика Ли-Фермора во время войны на Крите. Я твердо решил найти себе дом именно там. Но некогда такой приятный и спокойный Сен-Поль де Ванс к 1969-му утратил прелесть 40-х, о которых помнил Микки, и медленно, но неотвратимо превращался в живописные развалины, на фоне которых, как грибы, вырастали дешевые картинные галереи, ларьки, вьетнамские ресторанчики и лавчонки, торгующие открытками, поддельным фарфором, салатницами из оливкового дерева и брелоками.

И только «Золотая голубка» еще держалась, как маленький островок прежней жизни.

Симона вызвалась быть моим гидом и переводчиком, поскольку мой французский ограничивался несколькими фразами, которых мне было явно маловато для заключения сделок, контрактов, вхождения в права владения и т.п. С ее стороны было весьма благородно заниматься вместе со мной поисками дома.

Однако содействие Симоны явилось палкой о двух концах. С одной стороны, она увлеченно и очень умело, как будто век этим занималась, вела дела с агентами, но с другой — при виде ее хозяева впадали в состояние восторженного благоговения и тащили на стол бутылки местного вина, коньяка и бесчисленные чашечки кофе.

Как-то раз, бросив свежий взгляд на карту, я почти случайно обнаружил, что проведенная моим карандашом дуга захватила деревушку, в которой обосновалась обожаемая мною актриса Ивонна Митчелл. Именно ей я когда-то направил свое первое восторженное послание. Она жила там уже шесть лет и, конечно, хорошо знала окрестности, а значит, была осведомлена о том, что там у них предназначалось к продаже.

Симона одобрила грубо обтесанные стены, каменные полы, мощные дубовые перекрытия и большую фотографию Че Гевары, пришпиленную к стене маленькой гостиной наверху. Внизу располагались конюшня и кухня с огромным камином. Симона выразила полное удовлетворение находкой, заметила, что это «настоящий дом» и, зная о моем неудержимом стремлении к уединенности, решила, что пора завершить поис-

ки. Я договорился, что въеду сюда, как только закончатся съемки «Смерти в Венеции», то есть в середине лета. Я ясно сознавал, что жизнь здесь станет для меня серьезным испытанием — и финансовым, и физическим, — но сомнений не чувствовал.

Мне очень хотелось, чтобы приготовления к съемкам «Смерти в Венеции» шли гладко, спокойно, в доверительной атмосфере. Увы, все вышло как раз наоборот, так, как оно обычно бывает в нашем деле. Приходилось бороться, льстить, вертеться волчком и стучать кулаком по столу, чтобы помочь классическому произведению Томаса Манна совершить свой путь к экрану. На первом месте, разумеется, стояла проблема денег. Ее удалось отчасти одолеть (как нам казалось) с помощью довольно скромной субсидии итальянского правительства. Но нам требовалось гораздо больше.

«Гибель богов» (в англоязычных странах именовавшаяся «Проклятые») имела в Америке грандиозный успех, выразившийся в хвалебных отзывах прессы и внимании зрителей. Мы стали гвоздем сезона, и Висконти объяснил этот факт тем, что Нью-Йорк — город по преимуществу еврейский (как и большинство живущих там кинокритиков), а фильм имеет явно антифашистскую направленность. И поскольку субсидии зависят от величины успеха, его новому начинанию они были обещаны. На определенных условиях. Во-первых, требовалось заменить меня одним из тех английских актеров, которые в тот момент считались наиболее кассовыми. Висконти это предложение с ходу отверг, аргументируя, к их немалому изумлению, тем, что я, словно фазан, затекающий жиром на крюке в кладовой, только и жду, что меня кинут в горшок. В конце концов с ним согласились, урезав наполовину бюджет, который поначалу одобрили. Висконти не дрогнул и согласился на сокращение ассигнований.

Во-вторых, они настаивали, чтобы мальчика Тадзио заменили девочкой. Это мотивировалось состоянием умов американской аудитории; если придерживаться сюжета в том виде, каков он у Манна, то на американском континенте смысл его сведется к следующему: «грязный старикашка пасет задницу пацана». Висконти потерял дар речи.

— Неужто вы полагаете, что если я превращу Тадзио в девочку, публика спокойно это слопает!

— Безусловно.

— Иначе говоря, растление малолетних не считается в Америке преступлением?

Наступила, как он мне рассказывал, неловкая пауза, после чего оратор храбро качнул головой, заявив, что у них там по-другому смотрят на такие вещи.

— Мистер Висконти, таких сложностей у нас не возникает. Мы не столь развращены, как вы здесь в Европе, — спокойно добавил он.

Вьетнамская эпопея была еще впереди.

— Но речь идет о поиске чистоты и красоты, — объяснял Висконти. — Это-то люди должны понять. Книгу читают уже много лет подряд. Даже в Америке.

Бои шли с переменным успехом почти неделю, к концу которой американцы неохотно и боязливо капитулировали по всем пунктам, и Висконти улетел из Нью-Йорка с тяжко обретенной победой. Чтобы фильм получился так, как он его замыслил, денег не хватало, разве что вся группа согласилась бы на значительное сокращение жалованья. Сам он объявил, что вообще отказывается от гонорара. И сдержал слово. Дав пример для подражания. Я согласился на гонорар, предложенный совершенно ошеломленным продюсером (Висконти благоразумно избегал возможных распрей по денежным вопросам) в сорок тысяч долларов за пять месяцев работы (плюс проценты с этой суммы, из которых я до сей поры не видел ни цента). Сильвана Мангано, которая играла даму в жемчугах, мать Тадзио, вообще отказалась от оплаты, взявшись за работу только с условием оплаты ее гостиничных расходов, а прочие члены группы, начиная с великого Паскуале де Сантиса и кончая монтировщиком декораций, пошли на соответствующее сокращение жалованья. Нам важно было снять этот фильм. Вдохновленный нашей поддержкой, Висконти, обзаведясь огромной лохматой шапкой и меховыми сапогами, отправился по северным столицам на поиски Тадзио.

Он нашел его сразу, в первый день поисков, в Стокгольме. Стройный, бледный блондин тринадцати лет Бьёрн Андерсен, которого привела на пробы его честолюбивая бабушка, оказался, несмотря на непреодолимое пристрастие к жевательной резинке и ансамблю «Битлз», идеальным типажом. Никого другого уже нельзя было и вообразить в этой роли; тем не менее Висконти, исполняя свой долг, проделал весь путь от Копенгагена до Хельсинки и подписал назначение на роль в самый последний момент, не желая заранее разочаровывать страстно рвущихся к славе родителей и детей, толпами

осаждавших его в надежде на удачу. У самого Бьёрна это известие энтузиазма не вызвало, но как только ему было обещано, что он получит определенную сумму, достаточную для покупки электрогитары и мотоцикла, он дал согласие, и мы получили того Тадзио, о котором мечтали.

Висконти был убежден, что никто еще не обращался к наследникам Манна по вопросу покупки авторских прав на экранизацию «Смерти в Венеции», и не позаботился проверить, не приобретены ли они кем-нибудь до него. За месяц до начала съемок позвонили из Лондона и вежливо попросили уточнить этот пункт. Разнесся слух, что некто в Нью-Йорке собирался писать сценарий по новелле, а затем экранизировать ее на собственные средства и сыграть в фильме главную роль — Ашенбаха. Этот некто все держал в своих руках и не собирался уступать ни дюйма.

— Diabolo! Ужасно! Он давно купил права, но до сих пор не поставил фильм. Затаился, как тигр в джунглях. Что делать?

Три дня спустя нас собрали на виа Салариа, и торжествующий победитель объявил нам, что после долгих и изнурительных телефонных переговоров с Америкой, в ходе которых он угрожал неизвестному обладателю прав «величайшим скандалом», который обещал устроить самолично, тот отступился. За огромные деньги. Теперь права принадлежали нам, зато бюджету был нанесен сокрушительный удар. Самоуверенность Висконти обошлась нам слишком дорого. Пришлось наводить жесткую, даже беспощадную экономию. Я, к примеру, расстался со всем своим гардеробом, обдуманным до последней пуговки и петельки, и удовольствовался парой древних поношенных костюмов, тесноватым смокингом, а также аксессуарами, которые наш художник Пьеро Този, может быть, самый блестящий мастер своего дела, нашел для меня в необозримых кладовых Терилли. Но несмотря ни на что, мы были полны энтузиазма и в глубине души надеялись, что раз уж мы вплотную приступили к работе, помощь откуда-нибудь придет. Хотя никто из нас не имел мужества задуматься, откуда именно можно ее ждать.

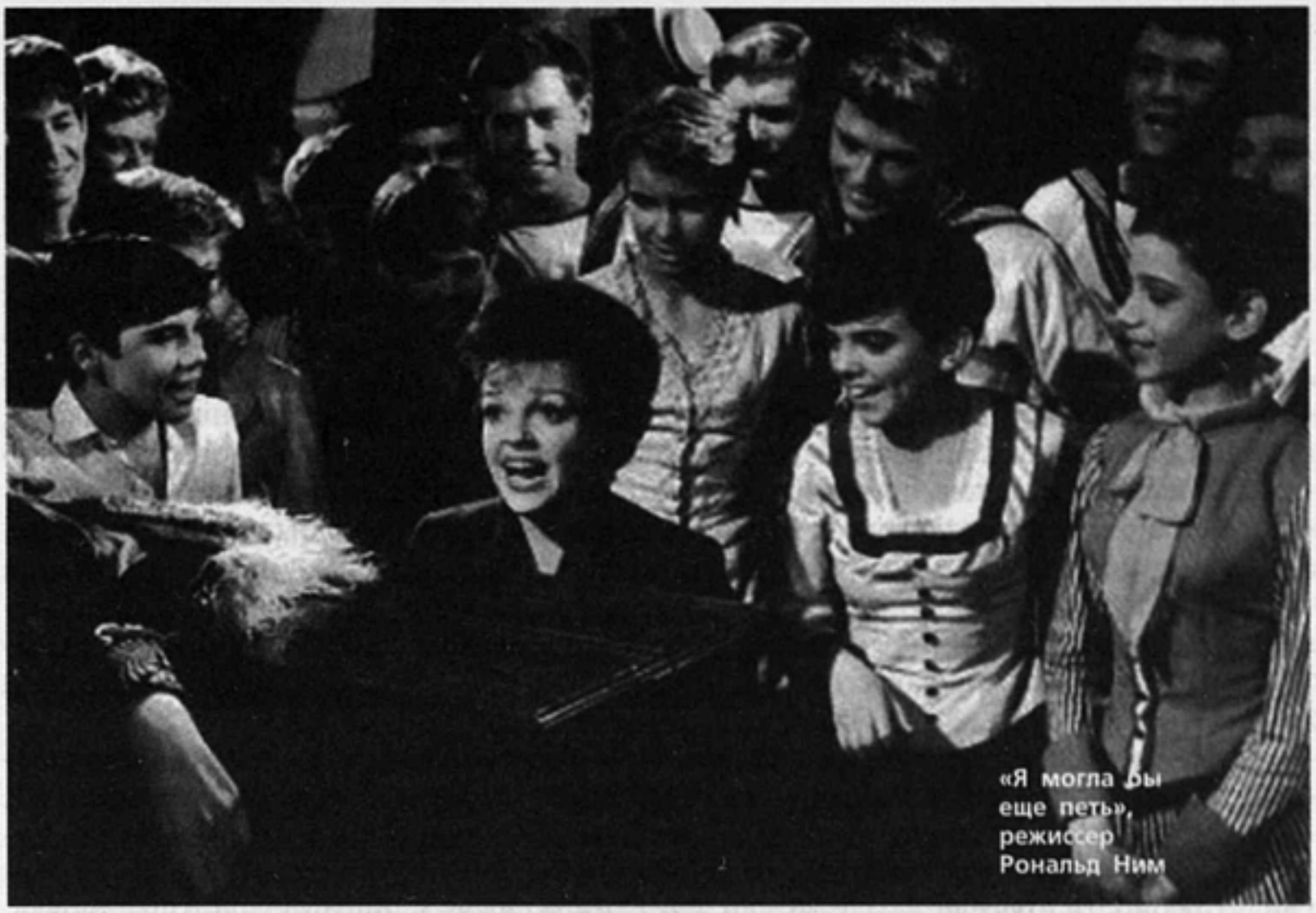
Как бы то ни было, я привык работать в экстремальных условиях — они помогали сосредоточиться. Три недели я читал и перечитывал книжку, попутно переживая массу трудностей с прилаживанием мне малеровского носа. Для этого мне приходилось часами неподвижно лежать с соломинками, вставленными в нос для дыхания, покуда приглашенный из Парижа специалист хлопотал над моим лицом, а потом несколько дней подряд прилаживал изготовленный предмет так, чтобы он сидел как следует. В самое первое утро съемок после трехчасовой процедуры гримирования, облаченный в старый, не раз надеванный костюм (с которого я в последний момент отодрал метку с датой изготовления — «апрель 1914», — чтобы Висконти не отверг его как не соответствующий эпохе: он был на четыре года старше наших событий), ботинки на пуговицах и мягкую шляпу, я – по крайней мере в зеркале — был очень похож на Малера. Висконти пришел в восторг.

— Ах, — восклицал он, раскрыв свои прекрасные руки для объятия — вот он, мой Малер! Мой Малер!

Беда, однако, заключалась в том, что я был не в состоянии ни повернуть голову, ни шевельнуть мускулами лица. После трехчасового наложения пластика, воска и клея при малейшем моем движении на месте прикрепления носа образовались щели. Пот, накапливавшийся при дыхании в пространстве между моим собственным несчастным носом и его продолжением из пластика и резины, охлаждаясь, оседал влагой на трещинах, которые все дальше расползались по лицу, и стекал на подбородок, блестя мелкими бисеринками.

Вопли сострадания, вырывавшиеся из уст Висконти и бедняги Мауро, моего гримера, не могли помочь моему несчастью. Нос оказался непригоден, но без него, насколько я понимал, мне было не войти в образ. Мое лицо слишком примелькалось. Наконец решили призвать гримера Сильваны Мангано, отошедшего от дел многоопытного господина, который согласился нарушить свое мирное уединение в Тоскане, чтобы вновь поработать со своей обожаемой актрисой. Ему предстояло вынести окончательный приговор: можно ли как-нибудь справиться с этим изделием или нет. После добрых десяти минут тщательного и мучительного исследования он сказал свое слово и печально удалился.

Воцарилось тягостное молчание. В маленькой комнате отеля «Де Бэн», где я гримировался, стояла такая тишина, что слышно было, как кричат чайки и плещется морская волна у далекого песчаного берега. Висконти вздохнул, прикурил очередную сигарету и мрачно уставился в окно; Мауро, отвернувшись, прислонился к стене и без-



«Я могла бы еще петь», режиссер Рональд Ним

звучно плакал, Форвуд стоически смотрел в зеркало поверх моей головы, а я содрал с лица бесформенную массу и бросил в корзину для мусора. Внезапно Висконти хлопнул ладонью по подоконнику и взглянул на часы.

— Через полчаса всем спуститься в большой салон, выпьем по бокалу шампанского за успех. Пресса ждет, друзья собрались пожелать нам удачи. В два часа снимаем первый кадр — это нужно для господ из страховой компании. Чао.

Я посмотрел в зеркало на свою помятую физиономию. Манном, как и Малером, тут и не пахло.

— Что же делать?

Мой голос прозвучал с подобающей случаю старческой хрипотцой, что послужило мне некоторым, хотя и слабым, утешением.

— Как ни трудно — начинать сначала, — отозвался Форвуд.

— В моем расположении всего полчаса, насколько я понимаю.

— Что же, значит, надо поторопиться. Необходимо создать образ.

— Но им обещали Малера, а появлюсь я собственной персоной.

Форвуд, перебиравший бутафорские усы в коробочке, забытой на столе беднягой Мауро, протянул мне одну пару. Я приложил усы к лицу; кустистые, седоватые, они сразу сделали меня похожим на Киплинга. Из другой коробочки Форвуд извлек погнутое пенсне с тонкой золотой цепочкой. Я снова водрузил на голову шляпу, обмотался длинным бежевым шарфом, взял трость из кучи, сваленной на полу, и, позаимствовав походку моего деда с отцовской стороны, на пятках, не сгибая коленей, медленно несколько раз обошел комнату, с каждым кругом освобождаясь от самого себя, думая лишь о боли и одиночестве, о душевном смятении и старости, безысходном ужасе перед одинокой смертью. Всеми силами я стремился к тому, чтобы Ашенбах вошел в меня и заполнил собой подготовленное для него пространство.

И он пришел, но не вдруг, а легкими дуновениями, наполняя меня грузом своих лет, наделяя раздражительностью никому не нужного существа, усталостью измученного болезнью тела. Негнущейся походкой он вышел в нескончаемый коридор, ведущий к главной лестнице, тяжело ступая и громко стуча палкой, чтобы придать себе уверенности, боясь приближающихся голосов и смеха и подступающих к глазам, скрытым стеклышками пенсне, слез. На верхней площадке лестницы он вдруг остановился, схватившись дрожащей рукой за прохладные перила красного дерева, пытаясь распрямить ссутулившуюся спину, подчеркивавшую его болезненную робость. Холл внизу кишел людьми, которых он не знал и никогда прежде не видел. Горделивая уверенность вселилась в него; преодолев дрожь, он осторожно, но твердо начал спускаться к ним, дер-

жа голову как можно выше, твердым шагом, насколько позволяли ноги, лишь слегка прикасаясь рукой к перилам, как бы ища духовной поддержки. Внезапное оживление возникло в людской толпе. Все головы, как по команде, обернулись к нему, застыв розовыми пятнами лиц. Он продолжал неспешно спускаться, одарив их скупой улыбкой немецкого аристократа. И откуда-то из дальнего угла вдруг услышал голос Висконти, разбивший почти невыносимую тишину:

— Смотрите, смотрите все! Смотрите же! Вот он, мой Томас Манн!

Следующие пять месяцев я провел в странном уединении. Я почти не общался с актерами и вообще ни с кем из съемочной группы, даже с Висконти. Я жил будто в чистилище. Целыми днями просиживал на Лидо в маленькой купальне, в томительном одиночестве, подобно самому фон Ашенбаху. Я уже ощущал себя им до кончиков ногтей, мое тело стало вместилищем его души. Главная моя цель, которую все понимали и уважали, заключалась в том, чтобы пребывать в состоянии глубочайшей сосредоточенности, нежно оберегая эту чужую душу, поселившуюся во мне. Она была очень хрупкой, и меня не покидал страх, что в какой-то момент она может ускользнуть от меня. Но она продолжала жить во мне. И потом, даже на прогулке по тихим городским площадям, переодетый в джинсы и майку, я сохранял его походку и повадки, которые могли бы позабавить случайного прохожего, не ведающего, что не я — а некто другой, отрешенный от мира сего, одержимый собственными мыслями, проходил мимо.

Мои отношения с Висконти складывались необычно. Мы словно стали единым целым в безмолвном мире. Мы редко разговаривали, а о фильме не упоминали вообще. Сидели поодаль друг от друга, понимая, сколь необходимо каждому из нас одиночество, но нас разделяло пространство не больше метра. Невероятно, но мы не испытывали потребности в беседе. Мы работали, как единое целое. Я инстинктивно чувствовал, когда он был готов, он знал, когда готов я. Чаще всего мы прибегали к языку жестов: если он поднимал брови, это означало, что я могу начинать. Стоило мне покачать головой, как он усаживался, закуривая очередную сигарету, ожидая, пока я приду в нужное состояние, трону его за руку и ступлю на площадку. Мы почти не снимали дублей — изредка он цедил сквозь зубы: «Еще раз», и мы повторяли сцену — и это все, что обычно произносилось на площадке, да и то не часто.

Наше поведение ставило в тупик случайных свидетелей съемки. Одна американская фотожурналистка, навязанная нам заокеанскими боссами, преследовала нас несколько дней, утратив под конец свой энтузиазм и озлобившись из-за нашего абсолютного невнимания к ее персоне, показавшегося ей верхом грубости. Однажды я услышал, как она шепнула кому-то с сарказмом, что мы недавно поздоровались друг с другом в ее присутствии. «Вражда окончена!» — торжествующе закончила она. Надо же — вражда! Я с усмешкой передал ее слова Висконти, и он успокаивающе похлопал меня по руке: «Ничего не смыслит в супружеской жизни, а?» Это и в самом деле было похоже на брак. Мы никогда, ни разу не обсуждали, как мне играть Ашенбаха; ни единого слова не было сказано насчет мотивации поступков или интерпретации образа. Он выбрал три костюма, которые я должен был носить, пару шляп, три галстука, потертое пальто, шарф и прочую ерунду — и он выбрал меня. Помимо этого он не сказал ни слова. Однажды, накануне отъезда из Рима, я попросил его уделить мне полчаса и обсудить роль. Он с ворчанием согласился и, предложив вино, стоявшее перед ним на столе, осведомился, сколько раз я прочел книгу. Когда я ответил, что не меньше тридцати, он посоветовал прочесть ее еще тридцать, и на том обсуждение закончилось.

Насколько я помню, единственное полученное от него указание прозвучало однажды утром: он попросил меня выпрямиться во весь рост в моей мотогондоле в тот момент, когда она выплывет из-под моста Риальто и на мое лицо упадет луч полуденного солнца. Я так и не понял, зачем именно это движение нужно было сделать как раз в тот миг, пока через несколько месяцев не увидел законченный фильм. И только тогда я догадался, что он выстроил весь фильм, кадр за кадром, как балет, подчиняя все мои движения музыке человека, в котором, по его замыслу, воплощалась душа Густава фон Ашенбаха, — Густава Малера.

Мое временное бегство от обыденной жизни было не так абсолютно, как может показаться. Хотя я почти все время жил в состоянии некоего транса, по воскресеньям мне удавалось вернуться к своему нормальному существованию, и я с удовольствием принимал тщательно отобранных симпатичных мне гостей — Кетлин Тайнен, Рекса Харрисона, Алана Лернера, Дэвида Бейли, Алена Рене и его жену Флоранс, Пенелопу Три и Патрика Лифилда, увешанного аппаратурой, а также других — тех, кто понимал мою

одержимость личной замкнутостью и позволял мне уходить в неотступную тень фон Ашенбаха, как только у меня возникла такая потребность, не задавая вопросов.

Но и сидя в своей купаленке на пляже, я был не настолько не от мира сего, чтобы не замечать ничего вокруг себя. Например, однажды я случайно обратил внимание на то, что у многих членов нашей съемочной группы — бутафоров, ассистентки, монтировщика — появились на коже аккуратные белые пятнышки величиной с почтовую марку. Я не придал этому особого значения, но дня через три-четыре, заметив увеличение числа тех, у кого на руках, ногах, а то и на лбу виднелись эти квадратики, спросил Мауро, в чем дело. Его уклончивый ответ усилил мое беспокойство. Они испытывали новый грим. Приглядевшись повнимательней, я обнаружил, что пятнышки появлялись на самых чувствительных участках кожи. Тревога моя росла, потому что более всего из тех трудностей, с которыми мне приходилось встречаться на съемках, меня пугала предстоящая финальная сцена смерти, которую Висконти готовил к самому концу работы в Венеции. Этот момент неотвратимо приближался. И вот они испытывают специальный грим — тот самый, который пойдет на мою смертную маску: она должна была медленно покрываться трещинками, символизируя увядание, старость, разрушение и окончательный распад человеческой личности. Я по обыкновению хранил молчание и только с растущим страхом наблюдал каждодневное увеличение пятнышек у участников съемки. Чем бы они ни мазались (или что бы ни изобрел для этого случая Мауро), это наверняка грозило неприятными ощущениями и, возможно, даже какой-то опасностью. Гром над моей головой грянул однажды утром, душным и жарким от дыхания сирокко. Море было серым и спокойным, ветер гнал по пляжу горячий песок, жара стояла почти невыносимая. Это была идеальная погода для великого финала, задуманного Висконти. Мне сказали, что сегодня к четырем часам пополудни, когда свет будет подходящим, мне предстоит сыграть финальную сцену смерти. В гримерной Висконти был спокоен, тверд и чрезвычайно обходителен.

— Сегодня идеальное освещение... настоящий сирокко... это вам поможет... жара; помните, что сказал Манн, губы у вас сочные, как клубника... краска на волосах облезла... когда вы улыбнетесь Тадзио, несчастное лицо ваше покроется морщинами и вы умрете... Я говорю вам все это, потому что, когда вам наложат грим, вы не сможете разговаривать, лицо будет стянуто маской смерти... поэтому сделаем только один дубль.

— А что будет за грим?

— Очень хороший. Мы его как следует проверили. Все будет в порядке.

Он оставил меня на попечение Мауро, который держал в руке толстый серебристый тюбик с чем-то белым, и когда он меня этим намазал, лицо тут же загорелось огнем и всю кожу стянуло. Протестовать было поздно: два часа я просидел неподвижно, пока состав закрепился на моем измученном лице. Прежде чем Мауро успел зайти слишком далеко, я сумел предупредить его, чтобы он, по крайней мере, не накладывал грим около глаз, поскольку по интенсивности жжения понял, что в таком случае неминуемо ослепну. Он важно кивнул в ответ на мои слова и бесстрастно продолжил свое дело. Когда он закончил, я был похож на японскую марионетку. Меня втащили в автомобиль и повезли на пляж. Двое дюжих мужчин проволокли мое безжизненное тело по раскаленному медно-красному песку к полотняному креслу, где я должен был отойти в мир иной. Я наивно полагал, что пляж будет пуст и зевак из соображений такта уберут из поля моего зрения. Не тут-то было. На расстоянии двадцати футов от моего электрического стула — именно таковы были мои ощущения — собралась толпа жадной до зрелища публики, удобно устроившейся под зонтиками с «инстаматиками», «найконами», «лейками» и даже — как я в своем жалком состоянии сумел заметить — с биноклями. А в самом центре этой орды восседал сам Висконти, радушный хозяин, пригласивший гостей из Милана, Рима и Флоренции. Им была оказана особая честь — стать свидетелями финальной сцены фильма. Все они пребывали в радостном оживлении и легкой истоме, попивая прохладительные напитки. Надеюсь, мне простят промелькнувшее в моей голове сравнение с ареной Колизея.

Поскольку я и дышал-то с большим трудом (дышать только носом даже непродолжительное время очень тяжело), не говоря уж о том, чтобы вымолвить хоть слово — иначе моя маска тут же растрескалась бы, я мог реагировать на внешние сигналы лишь слабыми движениями руки. И когда Альбино почтительным шепотом священника, дающего последнее причастие, спросил, готов ли я, пальцем изобразил на своем колене цифру «пять». Он правильно понял, что через пять минут я соберусь. Воцарилась звенящая тишина. Зрители, проникшиеся значимостью момента, замерли. Слышно было, как го-

рячий ветер шелестит оборками зонтиков; где-то за милю от меня рассмеялся ребенок. Внутри у меня стало горячо, сердце бешено забилось, кровь прилила к голове, и я поднял руку в знак готовности. Привычного висконтиевского «actione!» я даже не услышал.

В гримерной Мауро, стоя рядом с Висконти, радостно хлопал себя по бокам, шлепал ладонями по стенам, утирая с блестящих глаз слезы счастья и торжества. У него все сработало на славу. Волосы поседели, грим растрескался, губная помада клубничного цвета слиняла, слезы мои протекли сквозь трещинки — словом, все получилось великолепно.

Целый час мы орудовали шпателем, водой и мылом, кольд-кремом, бензином, ножницами, чтобы снять белый грим. Мое лицо — там, где удалось его освободить, — стало багровым и горело, как от сильнейшего ожога.

— Завтра будет полегче, вот увидишь. Уснешь, а утром все будет хорошо. Обязательно.

Голос Мауро звучал чрезвычайно бодро.

— Что это за штука?

Он нашел один из выжатых тюбиков, разбросанных передо мной по столику.

— Это я придумал, Мауро! Английское производство, совершенно безопасно, английское, сделано в Англии. Для тебя особенно безопасно, стало быть.

Я взял смятый тюбик. Мауро предусмотрительно соскреб этикетку. Остался лишь обрывок, на котором значилось «...но огнеопасно. Не допускать попадания в глаза и на кожу». Это был пятновыводитель.

Мы закончили съемки 1 августа в сливовом саду высоко в горах, в окрестностях Больцано, точно к обеду. Никакого банкета по этому случаю не организовали; после пятимесячной работы по шесть дней в неделю с двух до семи утра, чтобы поймать утренний свет, похожий на густое марево, которое приносит сирокко, и не попасть в уличную толчею дневной Венеции, мы настолько вымотались, что сил на торжественное празднование просто не осталось. Мы были счастливы тем, что работа, казавшаяся нескончаемой, завершена. Мы с Висконти молча пожали друг другу руки. Я подстригся, переоделся в джинсы и рубашку и пошел попрощаться с ним в деревню, где он собирался, как ни в чем не бывало, отобедать.

— Не отведаете ли чего-нибудь, Богард?

— Нет, спасибо. Я уже сложил чемоданы. Машина ждет.

— В Прованс? Это далеко?

— Около двенадцати часов езды. С остановкой в Кремоне.

— Значит, заделаетесь французом. — Он подвинул к себе стул и хлопнул рукой по сиденью. — Присядьте на минутку. Вот так. — Он прикрыл глаза. — Я хочу ставить Пруста. «В поисках утраченного времени». Читали?

— Да. Давно.

— Понравилось?

— Конечно.

— В роли Шарлюса я вижу Лоренса Оливье — годится? А вам надо бы подумать о Сване.

— А долго ли ждать?

— Ну, года два. Трудно сказать точно, много предварительной работы.

— Я спрашиваю, потому что хочу сделать перерыв на несколько лет.

Его брови поползли вверх от удивления.

— Перерыв? Как так?

— Хватит с меня. Устал. Мне скоро пятьдесят. И пятьдесят пять фильмов за плечами. Баста.

— Но вы говорили, что специально приехали на континент, чтобы поработать!

— Это так, но пока мы снимали этот фильм, я пришел к одному решению. Не знаю, удалась ли мне роль, удался ли фильм вообще, но для меня это, как бы то ни было — вершина. Пик. А с вершины одна дорога — под уклон.

Он резко засмеялся и хлопнул меня по плечу.

— Я тоже на вершине, Богард. Но от нее я иду к новой. Я не спускаюсь вниз! Возьмусь вот за Пруста или за «Волшебную гору» — каково, а? Опять за Манна. Нет, у меня впереди еще много вершин, а ведь мне-то шестьдесят. Нам с вами еще немало предстоит сделать, нам есть что сказать, разве не так?

— Да, но сегодня закончился этап моей жизни, через несколько дней начнется новый, в новой стране. А это непросто. Мне нужно время, чтобы обустроиться, подумать,

отдохнуть. Может быть, года два-три. Я опустошен, устал бороться. Ален Рене прислал мне прекрасный сценарий, маркиз де Сад в Бастилии. Поэзия, красота, но денег ему самому не достать, опять мне придется воевать. Кого интересует история узника? Вот если бы в темнице оказалась парочка обнаженных девочек, которых хлещут плеткой, деньги нашлись бы. Но баталия, которую мы с вами выдержали с американцами ради нашего фильма, довела меня до тошноты. Не могу больше. Ухожу с ристалища. Догадываюсь, что с нами сотворит их пресса... Помните того парня из Чикаго?

— А, пресса... — Он щелкнул пальцами. — Живешь по ее разрешению, умираешь по ее приговору. Они говорят, я теряю твердость руки, снимаю поверхностно, деградирую, что я технарь! Такие глупости болтают. Сами ничего не умеют, только теоретизируют, работать не могут, так критикуют, а когда сталкиваются с тем, чего не понимают, злятся и пытаются сломать. Как дети! Пуф! Забудьте о них. Они ведь ничем не рискуют. Так откуда же им знать? Каллас рискует. Стравинский, Сёра, Дягилев — вот они рисковали. И даже мы рискуем. Все настоящие творцы должны идти на риск. Думать надо только о тех, для кого мы работаем. О публике. Она поймет, она оценит, она вдохновит. Вот увидите.

— Да, но пока что с меня хватит, на сегодня всё. Я не ухожу окончательно на покой, просто отныне перестаю искать работу.

— Утомилась лошадка, а? Не хочет участвовать в гонках?

— Именно так. Хватит с меня гонок. И добиваться призов больше не хочу.

— Отправляетесь, значит, попастись на травке? Превосходно. А придете ко мне, если поманю сахарком?

— Само собой, когда пройдет время...

— Ну да, само собой, когда время пройдет. Знаете, может быть, даже снимем жизнеописание Пуччини. Оперу! Настоящую оперу! Это даже нашей прессе по зубам. Так что поразмыслите насчет Пуччини тоже в своей пастушьей хижине. Мы вместе многое можем сделать. И мы еще не закончили с нашим Манном, кое-что надо завершить. Немножко доозвучить.

— Конечно. Когда вы сможете назначить время? После того как отсмотрите материал «Смерти в Венеции»?

Он отломил кусочек хлеба и задумчиво размял его пальцами. Он никогда не просматривал отснятый за день материал, целиком полагаясь на великого Паскуале Де Сантиса, оператора, который гарантировал, что все будет сделано лучшим образом. Я был уверен, что результаты пятимесячной работы потребуют для отсмотра уйму времени, а я не скоро услышу его вердикт относительно нашей совместной работы, которая началась в такой суматохе и окончилась так мирно под сенью сливовых деревьев. Он сделал глоток вина, аккуратно вытер губы и внезапно улыбнулся.

— А, да ведь вы не знаете — я почти все посмотрел, почти, кроме того, что было снято в последние три-четыре дня. А вы и не знали?

— Ну и... как там? Все в порядке, Лукино?

Он не спеша опустил руки на деревянный стол.

— На комплимент напрашиваетесь?

— Ну, ей-богу же...

— Ваша работа превзошла мои самые дерзкие мечты. — И вдруг он взял мою голову руками и крепко поцеловал в обе щеки. — Ну, идите! — скомандовал он и занялся обедом.

Это было долгое безмолвное путешествие по долине в сторону Брешии и Кремоны под немилосердным полуденным солнцем. Пес доверчиво задремал в отведенном ему закуточке среди всякой рухляди — одежды, книг, пишущих машинок, пластиковых мешков, увенчавшихся декоративным серебряным подносом, прощальным подарком труппы. Я вступал в новую жизнь. Конечно, это нисколько не напоминало подобное же предприятие, когда я с парой тощих чемоданов вселялся в тесную квартирку. На сей раз я сознательно менял образ жизни — на ту, к которой, задавленный усталостью, так стремился. Усталость притупила чувства. По крайней мере, я не испытывал той боли, какую испытал на провале «Несчастного случая». Слезы не оросили моего пути, прочь от фон Ашенбаха — его душа успела меня покинуть. Его седины мягко упали к моим ногам под безжалостными ножницами Мауро, я видел, как связали его ботинки парой, пометили и щвырнули в бездонную плетеную корзину в гардеробной Марии; она же скатала его белый костюм, смяла панаму, связала все это бечевкой и отправила вслед за ботинками, и только в последний момент, с присущим итальянцам даром сопереживания, мол-

ча сунула в карман моей джинсовой куртки его очки в стальной оправе. И когда упал на пол последний клок крашеных волос, когда Мария захлопнула крышку своей корзины и справилась с замком, я понял, что его уже нет. Захлопнулась не крышка корзинки — еще одна дверь, мимо которой я чуть было не прошел тогда в саду, в Зальцбурге.

Я отчетливо сознавал, что «Смерть в Венеции» — для меня, во всяком случае, — стала высшей точкой в многолетних трудах и упорной учебе под руководством таких учителей, как Дирден, Ликок, Ральф Томас, Асквит, Кьюкор, Майлстоун, Лоузи, Клейтон и Шлезингер, составивших внушительное братство, которое подготовило меня к сложнейшей в моей жизни роли. По-видимому, Висконти остался ею доволен, а поскольку в моих глазах он был императором нашей профессии, я почувствовал удовлетворение.

Я не видел ни миллиметра отснятой пленки, мне пришлось поверить ему на слово. Может быть, нам еще предстояло получить немало шишек от прессы, поскольку мы покусились на святая святых: снять малый шедевр, не поддающийся, как было сказано, экранизации, а это всегда крайне опасно и даже предосудительно. Малейшая промашка тут грозит обернуться катастрофой. Но инстинкт подсказывал мне, что независимо от того, что нас ждало впереди, фильм глубоко тронет тех, кто придет его посмотреть и надолго западет в душу. По крайней мере, европейцам. Насчет Америки такой уверенности у меня не было: их культура столь отлична от нашей, страх и неприязнь к развращенной Европе укоренились столь прочно, что на их территории нас было очень легко сокрушить.

Я вспомнил того парня из крупной чикагской газеты, которому удалось загнать Висконти в угол на грязной аллее, когда мы готовились к съемкам. Разгоряченный, потный, разъяренный отсутствием внимания к его персоне, он с карандашом и блокнотом в руке наскакивал на Висконти с рвением миссионера, дрожа от праведного гнева: «Слушайте, я проделал огромный путь. Я даже не поехал на съемки действительно великой картины, которую снимают в Падуе с Лорен и Мастроянни, специально чтобы помочь вам прорваться... И что же? Вы заявляете, что вам плевать на рекламу! Отказываетесь встретиться со мной! Я из Чикаго приехал... Вы взялись за очень рискованное дело... Чего ради, мистер Висконти?»

Висконти медленно поднял на него глаза, посмотрел с легкой усмешкой, задумчиво хлопнул меня по руке.

— Ради Богарда и себя самого, — с удовольствием произнес он.

Сорок лет назад в ее маленькой гостиной в Твикенхеме, после того как мы с Элизабет убирали в шкаф посуду после ужина, Лалли доставала с каминной доски коробку с настольными играми. «Сыграем-ка разок в нашу любимую — «Вверх и вниз»! И она раскладывала доску на бамбуковом столике, высыпала на нее фишки и кости, и в медовом мерцании висячей лампы мы начинали. Мы будем карабкаться вверх по лестницам и сползать вниз по скользким змеиным кольцам, высовывая от напряжения кончик языка, страстно желая, чтобы выпали кости с той цифрой, которая нам требовалась, а потом кто-то из нас окажется у нижней ступеньки самой высокой лестницы и взлетит на самый верх, откуда только несколько клеточек остается до той, на которой красуется волшебное слово «победа». И это самый опасный момент. Потому что рядышком притаился опаснейший враг человеческий, готовый сбросить счастливца в самый низ, туда, где написано «начало».

В тот полдень на дороге в Кремону, Геную, к границе и потом уже в самой Франции я оказался как раз в такой опасной клеточке, как в игре «Вверх и вниз», и все зависело от того, как выпадут кости. Это была игра случая, а не умения и мастерства, и хотя я мог закрыть глаза, скрестить пальцы на удачу или дважды прошептать: «Аве Мария», моя участь находилась в руках судьбы — от нее зависело, на какой клеточке я в конце концов окажусь — на той, которую захлестнул змеиный хвост, или на другой, где значилось «победа». Я пытался успокоить себя мыслью, что волноваться бесполезно, раз я не в силах повлиять на ход событий. Из дальнего далека ко мне пришла песенка Джуди:

Это только игра,
Так играй!
Это только игра,
...Раз уж взялся...

Продолжение следует

Перевод с английского и примечания Н.Цыркун

S U M M A R Y

GULAG: meaningful absence
Film critics, a historian and a director dwell on the reasons for indifference of contemporary Russian art towards the theme of repressions during Soviet epoch

Semyon Ekshtut
Poisonous soup
On TV-series STALIN LIVE

Oleg Zintsov
Olympia, Metropolis, noir
Review of Christian Volkman's RENEISSANCE (France-Gr. Britain-Luxemburg)
Review of Zak Snider's 300 (USA)

Nina Tsyrkun
Spanish capriccio
Review of Milos Forman's GOYA'S GHOSTS (Spain-USA)

Anton Dolin
Cult-en-light
Review of David Lynch's INLAND EMPIRE (France-Poland-USA)

Natalya Syrivlya
Telecoma
Review of Karen Oganesyan's I STAY (Russia)

Nadezhda Largina
Odyssey of captain Ivanov
Review of Ivan Solovov's FATHER (Russia)

Sergei Tsyrkun
License to pirate
Review of Gore Verbinsky's PIRATES OF THE CARRIBEAN: AT WORLD'S END (USA)

Dmytry Yuriev
Music instead of muddle

Daniil Dondurei
Playing the part of Protestant aethic

Commentaries on hot themes

Aleksandra Mashukova
Case of Mikhalkova
Portrayal of the young actress

Cate Blanchette:
«I'm the prisoner of text»
Interview and commentary by Richard Porton

Vladislav Galkin:
«An actor is an architect»
Interview and commentary by Arina Abrosimova

Inna Kushnaryova
«Cahiers du cinema»: the other history
Profile of the French film art magazine

Jean-Michel Frodon:
«We don't want to shut the doors»
Interview with the editor-in-chief of the magazine taken by Inna Kushnaryova

Evgeny Gusyatinsky
Maximum of reality, minimum of cinema
Rotterdam-2007

Angelika Artyukh
Noir: voice from the past
History of black movies

Alexandre Adabashian:
«Directing — this is the character...»
Interview by Galina Pereverzeva

Semion Shkolnikov
War cinematographer
Publication of memoirs of cinematographers worked at the Second World War

Vadim Avlyushenko
Side by side with a soldier
A short story

Dirk Bogarde
Snakes and Ladders
Excepts from the book

Журнал издается при поддержке Федерального агентства по культуре и кинематографии РФ

07-29600

- 3 АВГ 2007

Журнал издается при поддержке телеканала СТС

Журнал издается при поддержке телеканала ТНТ

Интернет-версия «Искусства кино» осуществляется при поддержке Татьяны Друбич

ISSN 0130-6405

ЕЖЕМЕСЯЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит с января 1931 года

Учредители: Союз кинематографистов России, Министерство культуры и массовых коммуникаций РФ, редакция журнала «Искусство кино»

Главный редактор Даниил Дондурей
Исполнительный директор Елена Карташова
Зам. главного редактора Нина Зархи
Ответственный секретарь Лариса Калгатина
Редактор спецпроектов Лев Карахан
Редакция: Леонид Гурьян, Евгений Гусятинский, Татьяна Иенсен, Елена Плоткина, Екатерина Самылкина, Елена Стишова, Нина Цыркун, Галина Элькина
Художественное оформление: Дмитрий Демский
Обложка: Евгений Добровинский
Компьютерная верстка: Людмила Мишунина

•

Адрес редакции: 125319, Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Телефоны: (495) 151-5651, 151-3779. **Факс** (495) 151-0272
www.kinoart.ru

e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

Сдано в набор 08.06.07. Подп. к печати 29.06.07
Формат бумаги 70 x 100$^{1}/_{16}$. Бумага офсетная № 1
Гарнитура Ньютон. Печать офсетная
Печ. л. 11,75. Уч.-изд. л. 15,25
Заказ 7834. ООО «Принт Экспресс»,
Москва, Денисовский пер., 30

Журнал зарегистрирован в Министерстве печати и информации РФ № 01632 от 7.10.92

Фото и адреса актеров редакция не высылает
Рукописи не рецензируются и не возвращаются

•

«Искусство кино» распространяется во всех странах СНГ. Подписаться на журнал можно во всех отделениях связи по каталогу агентства «Роспечать», с. 197, **индекс** 70402. В Москве на «Искусство кино» можно подписаться с получением вышедших номеров в редакции по адресу: ул. Усиевича, 9 (м. «Аэропорт»), телефон для справок: 151-3779.

ВНИМАНИЮ НАШИХ ЗАРУБЕЖНЫХ ПОДПИСЧИКОВ!
You can subscribe to our magazine through:
«Periodika»
Guilyarovsky st. 39
129110, Moscow, Russia
Tel. (495) 681-9137
Other: «East view publications, inc.»
3020 Harbor Lane North Minneapolis, MN 55447 USA
Tel. (612) 550-0961. **Fax** (612) 559-2931
Toll–free in the USA: 1-800-477-1005
Our address:
Usievich st. 9, 125319 Moscow, Russia
Tel. (495) 151-5651, 151-3779
Fax (495) 151-0272
www.kinoart.ru
e-mail: filmart@yandex.ru, filmfilm@mtu-net.ru

© Журнал «Искусство кино», 2007

СУББОТА ВОСКРЕСЕНЬЕ

15:00

ФИЛЬМЫ, КОТОРЫЕ НУЖНО СМОТРЕТЬ

Индекс 70402
ИСКУССТВО КИНО

В БЛИЖАЙШИХ НОМЕРАХ:

Материалы С.АНАШКИНА, К. БОГОСЛОВСКОЙ, Е.ГУСЯТИНСКОГО, Д.ДЕСЯТЕРИКА, А.ЛИПКОВА, И.ЛЮБАРСКОЙ, И.КУШНАРЕВОЙ, А.ПАЖИТНОВА, Н.ЦЫРКУН

В РУБРИКЕ **«ЗДЕСЬ И ТЕПЕРЬ»**

Актуальные режиссеры об актуальном кино
Радикальное высказывание: «Груз-200»
Кризис сценарного дела

В РУБРИКЕ **«РЕПЕРТУАР»**

КАННН-2007
«МИСТИФИКАЦИЯ» Лассе Хольстрема
ФРИБУР-2007
КИНОТАВР-2007

В РУБРИКЕ **«КОММЕНТАРИИ»**

СЕМЕН ЭКШТУТ
ЛЕОНИД РАДЗИХОВСКИЙ

В РУБРИКЕ **«ИМЕНА»**

БОРИС ХЛЕБНИКОВ
ЦЗЯ ЧЖАНКЭ

В РУБРИКЕ **«РАЗБОРЫ»**

«Справедливость» и «свобода» — что важнее?
Кино после Освенцима
«Кинотеатр.doc» — фестиваль действительного кино

В РУБРИКЕ **«ОПЫТ»**

БОРИС МИХАЙЛОВ
ЕЛЕНА ГРЕМИНА
СТИВЕН СПИЛБЕРГ
БРЕНД В КИНО

В РУБРИКЕ **«MEDIA»**

Игры против телевидения
Адрес сериалов. Итоги исследований

В РУБРИКЕ **«ПУБЛИКАЦИИ»**

Славой Жижек о Голливуде
Последнее интервью Григория Чухрая

В РУБРИКЕ **«ЧТЕНИЕ»**

Елена Долгопят. ДВЕРЬ
Дирк Богард. ЧЕЛОВЕК ПРАВИЛ
Джон Фаулз. ДНЕВНИКИ
Беата Тышкевич. НЕ ВСЕ НА ПРОДАЖУ